

BIBLIOTHECA
IBERO-AMERICANA

WALDO ROSS

Problemática de la literatura hispanoamericana

Waldo Ross, autor del presente libro, es profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Montreal. Anteriormente ha enseñado también en las Universidades de Glasgow y Zürich. En su crítica sigue los lineamientos del psicoanálisis y de la interpretación filosófica. *Problemática de la literatura hispanoamericana* es un ensayo que intenta revelar la situación enigmática presentada por los procesos psíquicos de la personificación de los sentimientos en cinco escritores célebres: Alí Lamedá, Miguel de Unamuno, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, y Adolfo Costa du Rels. El autor finaliza su aventura con estas palabras: "Se trata de una problemática:



COLLOQUIUM VERLAG
BERLIN



BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Veröffentlichungen des Ibero-Amerikanischen Instituts

Preußischer Kulturbesitz

Herausgegeben von Wilhelm Stegmann

Band 22

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

WALDO ROSS

Problemática
de la literatura
hispanoamericana

COLLOQUIUM VERLAG BERLIN 1976

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Ross, Waldo

Problemática de la literatura hispanoamericana.

— Berlin: Colloquium Verlag, 1976.

(Bibliotheca Ibero-Americana, Bd. 22)

ISBN 3-7678-0396-8

© 1976 Colloquium Verlag Otto H. Hess, Berlin

Satz und Druck: Rudolf Meier, Berlin

Schrift: Linotype Garamond

Printed in Germany

A
Alí Lameda
y
Adolfo Costa du Rels,
inspiradores de este ensayo.

En el prólogo a mi libro *Ensayos sobre la geografía interior*, el hispanista francés Robert Ricard lo sintetiza con estas palabras: „Claramente se refleja en ellos una cierta actitud filosófica, una forma de sentimiento panteísta frente al cual las cosas aparecen como vivas, como dotadas de alma y libertad. Más aún, los sentimientos y emociones aparecen como realidades en sí, independientes del personaje que siente. Esto se ve claro, por ejemplo, en los ensayos que el autor dedica a Rómulo Gallegos, Santa Rosa de Lima o José Asunción Silva. En Gallegos la soledad emerge como una persona que actúa con sus propios caracteres y reacciones psicológicas. En Santa Rosa, la fuerza impresionante del huracán se introvierte penetrando dentro de su alma. En Silva vemos que la constelación de emociones del universo poético está colocada dentro de un ‚espacio interior‘ que tiene características muy semejantes al espacio cósmico.“

Como su título lo indicaba, esos ensayos estaban destinados a estudiar las formas, la carta geográfica, que producían los sentimientos personificados al constelarse.

El propósito del presente ensayo es algo diferente. Se trata aquí, más bien, de estudiar el proceso mismo de la personificación de los sentimientos y de la relación energética que se da entre ellos.

Creo conveniente, desde ahora, advertir dos cosas:

Primero, que las expresiones „sentimiento personificado“ o simplemente „personificación“ no tienen nada que ver con las personificaciones alegóricas que aparecen en la literatura como, por ejemplo, en las danzas medievales de la Muerte o en los autos sacramentales. La expresión „sentimiento personificado“ la uso en sentido paralelo a la expresión „complejo“ acuñada por C. G. Jung. Con la diferencia de que el complejo posee cierta personalidad inconsciente, mientras que el sentimiento personificado es en parte consciente, en cuanto se relaciona con el ego y es aceptado por éste, y en parte inconsciente, en cuanto se relaciona con el mecanismo de proyección.

Segundo, que me he abstenido de elaborar un sistema cerrado de sentimientos personificados que, unificados a través de un proceso dialéctico, pudiesen caracterizar de manera definitiva a la literatura his-

panoamericana. Una literatura es algo que se está haciendo y, por tanto, no se la puede meter dentro de una camisa de fuerza. Por otra parte, una sistematización de las personificaciones plantearía un problema paralelo al famoso problema filosófico de las categorías. Si los mejores cerebros han naufragado en el mar de las categorías, no creo que nosotros pudiésemos tener mejor suerte en una empresa análoga.

Waldo Ross

PERSONIFICACIÓN DE LOS SENTIMIENTOS

En la línea de crítica abierta por Lukacs y Goldman, se ha llegado a decir que la novela es la historia de un individuo problemático.

Ahora bien, un individuo es problemático en la medida en que es arrastrado, acosado o inundado por determinadas fuerzas psíquicas que emergen en el momento en que él entra en confrontación con el mundo que lo rodea. Más concretamente aún: el individuo es problemático cuando su ego es sometido a una doble relación conflictiva: por un lado, con su mundo y, por otro, con el material psíquico que se integra dentro de la constelación de sus sentimientos.

Llevando esta idea a un ámbito más general, podríamos decir que la caracterización de una literatura depende de la intensidad con que los sentimientos alcanzan un grado de *personificación*. Si en una novela los sentimientos no se presentan, abierta o veladamente, como *presencias autónomas*, decimos que ésta no tiene valor o, simplemente, que no es literatura. Si, por ejemplo, en una novela romántica el amor no adquiere suficiente relieve y autonomía respecto a los personajes, decimos que la novela es un fracaso. En literatura los sentimientos deben actuar como los personajes. O mejor aún: deben poder escaparse del arbitrio de los personajes o deben poder conducir a los personajes. Un personaje literario es, por esto mismo, esencialmente conflictivo: no es un teorema de geometría.

En la literatura hispanoamericana tenemos un ejemplo clásico de personificación: *La vorágine* de J. E. Rivera más que una novela es el poema donde aparece personificado el sentimiento de la destructividad. Más fácilmente que en una novela, la destructividad se podría explicar en un film que exhiba un terremoto o un bombardeo. Pero eso no sería literatura. Literatura es lo que hace Rivera: convertir el sentimiento de destructividad en una *personalidad* dotada de una psicología especial y, luego, *infiltrar* dicha personalidad dentro de la selva a fin de que ésta se transforme en el cuerpo donde se encarna el espíritu maléfico de la destructividad.

Generalizando un poco más, podríamos decir que la literatura hispanoamericana presenta una especial vocación para personificar los sentimientos. Más adelante en este ensayo presentaremos otro caso

moderno de personificación al hacer un estudio sobre el poema *El corazón de Venezuela* de Alí Lamedá. En nuestra literatura, como en la vida cotidiana de Hispanoamérica, los sentimientos son cosas, cosas que no están propiamente dentro del sujeto o del personaje que siente, sino que, más bien, lo engloban y lo rodean, lo interpenetran y lo movilizan. Los sentimientos son realidades tutelares que dictaminan sobre el destino del hombre.

Es cosa sabida que la psique muestra una tendencia permanente a *proyectar* los contenidos del inconsciente. Entonces las cosas que nos rodean se revisten con la coloración de nuestros sentimientos y el mundo se nos aparece como un espejo del alma. Con frecuencia, mediante un mecanismo de compensación, son nuestros rasgos negativos los que se reflejan sobre el rededor: en este caso, la proyección actúa como una válvula de escape que alivia la enorme presión que los contenidos reprimidos ejercen sobre el inconsciente.

Es precisamente este mecanismo de proyección el que, al ser utilizado con una mayor intensidad, provoca la personificación de los sentimientos. Esto es lo que se observa en la mentalidad animista primitiva, cuando el hombre cree la selva poblada de espíritus. Parece ser entonces que la psique colectiva de la sociedad primitiva proyectase sus sentimientos sobre la selva para así aliviar su mala conciencia. Hoy día esos mismos espíritus se han trasladado a la ciudad y, cambiando su apariencia, se han enrolado en el ejército de la „ideología“. Con una desventaja para nosotros: por ser invisible y difusa, por poseer una personificación más inefable, la ideología puede ser muchísimo más peligrosa que el animismo.

Veamos ahora un poco más de cerca algunas piezas que integran el mecanismo de la proyección:

a) Yo, como hombre, no fabrico mis sentimientos. Ellos simplemente me acontecen. Los sentimientos son autónomos respecto a mi voluntad: puedo fortalecerlos, como en el proceso de la autosugestión, pero no puedo crearlos de la nada. Más gráfico sería decir que mis sentimientos son producidos en una fábrica regida por una sociedad anónima cuyos más grandes accionistas son, en orden de importancia, la carga arquetípica inconsciente que traemos al nacer, la vida familiar, la educación y la influencia de los medios publicitarios. Después de esta incompleta enumeración, nos damos cuenta de que el hombre (ego) es el accionista más humilde de esa sociedad anónima.

b) Un sentimiento implica siempre una relación entre el sujeto que proyecta y el objeto sobre el cual recae la proyección. El sentimiento participa en ambos: es un poco sujeto y otro poco objeto. Es un puente

entre el yo y la realidad exterior, como acontece, por ejemplo, en la contemplación romántica del paisaje („El paisaje es un estado del alma“). O bien es un puente tendido entre las diversas provincias de la psique, como acontece en los casos de „posesión demoníaca“ de la mentalidad animista primitiva.

c) Un sentimiento implica además el supuesto de un „continuo psíquico“. Si los límites de la conciencia coincidieran con los límites del ego, toda comunicación y todo intento de reunificación del hombre con el cosmos serían imposibles. Por definición, el ego es siempre el resultado de un proceso de diferenciación: el ego aparece precisamente cuando el hombre se ha diferenciado de la naturaleza y del instinto. En el fondo, el ego quisiera proceder como Calígula: quisiera que todas las cosas tuvieran una sola cabeza para cortárselas de un tajo y quedarse él solo, reinando en la inmensidad del vacío. El sentimiento, en cambio, es la nostalgia del estado primordial, la evocación inconsciente de una edad de oro perdida entre las brumas del pasado. Todo sentimiento es, de una manera u otra, un camino de retorno a la Gran Madre, a la Isis Fundamental cuyo mágico poder ha de juntar nuestras vidas fragmentadas. De este modo, el sentimiento implica un trascender los límites del ego, una forma de comunicación con todo aquello que no es el ego. Esto no es ninguna novedad. Por experiencia milenaria sabemos que toda religión es una forma de educación de los sentimientos: los sentimientos han de coordinarse armónicamente para matar al ego (deflación psíquica) a fin de que éste pueda renacer en un plano superior de la vida psíquica. Incluso hay religiones, como el budismo, que sostienen como artículo de fe la no-existencia del ego. La proyección del sentimiento descansa sobre el secreto supuesto de que mi vida psíquica es la misma vida que la del resto del Universo. Y dentro de este continuo psíquico, el ego es un punto mínimo, una ficción que sólo tiene un valor pragmático.

ALGUNOS EJEMPLOS DE PERSONIFICACIÓN DE SENTIMIENTOS

No quisiera repetir aquí lo que, en otra parte, he dicho sobre la personificación de los sentimientos en la literatura hispanoamericana*. Me conformaré con agrupar algunas notas que permitan ver, aunque

* Waldo Ross: *Ensayos sobre la geografía interior*, Librería Sánchez Cuesta, Madrid 1971.

sea de manera provisoria, la relación estructural en la cual se engarzan dichos sentimientos.

Comencemos por el más fácil: el sentimiento de la *improvisación*. Este afecta sobre todo a la vida cotidiana: en nuestra América las cosas o se improvisan o no se hacen nunca. Casi nadie hace un plan de vida y el que lo hace resulta, en general, ser un hombre muy „pesado“. Se quiere saltar a los fines sin pasar por los medios. Y si las cosas se demoran mucho, a nuestra gente le „entra el cabreo“ y deja caer lo que había empezado.

Esto por el lado de la vida cotidiana. Por el lado de la literatura, contamos con una enorme tradición que hace uso magistral del sentimiento de la improvisación: la novela picaresca. Desde *El Lazarillo de Tormes*, pasando por *El Periquillo Sarniento* de Lizardi, hasta *La vida inútil de Pito Pérez* de J. R. Romero, observamos que el pícaro vive en una atmósfera de improvisación. Sobre todo, las condiciones socioeconómicas no le dejan otra alternativa. Es más. Al leer estas novelas tenemos la sensación de que el personaje es „poseído“ por la fuerza de la improvisación y lanzado por ella en el mar tormentoso de la vida.

Ahora bien, la improvisación implica algunos supuestos que no son tan visibles como ella misma, supuestos que se hallan sumergidos en las aguas profundas del inconsciente.

El primero se refiere al tiempo. La improvisación exige que el tiempo no se repita. Si el tiempo se repitiera mecánicamente, la improvisación sería imposible.

El segundo se refiere al espacio. El espacio debe contener en sí algunas notas mágicas. Al tocar un objeto, el improvisador produce sobre éste cierto „encantamiento“. Dicho encantamiento se transmite más tarde a otras zonas del espacio. Sin la „esperanza inconsciente“ de un cambio mágico de su mundo, el improvisador perdería el sentido de su vida. A veces, cuando fracasa se justifica inconscientemente creyendo que la Mala Suerte (otra personificación!) ha realizado un encantamiento en contra de él. Y en casos extremos, esta creencia es plenamente consciente, como en la historia de Don Quijote enfrentándose con los molinos de viento.

El tercero se refiere a la infinitud. La vida es inmensa, el tiempo es infinito, la suerte es inconmensurablemente variable y no se repite dos veces, suerte que puede o no sernos propicia. De allí que en el mundo sudamericano se estime en tan alto grado la capacidad de intuición de un hombre.

Junto a la improvisación aparece otro sentimiento que predomina asimismo en la vida cotidiana: el sentirse en *relación inmediata*.

En la vida sudamericana es casi inútil escribir una carta para solucionar un problema. Es inútil porque — aquí va la frase sacramental — „es mejor ir allá y hablar con la gente“. Esto a veces sorprende al extranjero que se pregunta asombrado cómo es posible que existan tantas leyes, decretos y trámites burocráticos en un lugar donde todo se improvisa y todo se resuelve hablando con el amigo. En efecto, existe allí una legislación más densa e intrincada que una selva tropical. Incluso los políticos sudamericanos se jactan de sus códigos y de su sentido jurídico. Esto último representa admirablemente un proceso de compensación resumido en el proverbio: „Díme de qué te jactas y te diré de qué careces.“

En su libro *Idea de la Hispanidad*, Manuel García Morente se ha referido a este sentimiento y considera la relación inmediata como la piedra angular de nuestro carácter. Es más: podríamos agregar que la literatura hispánica, en mayor o menor grado, es el poema de la relación inmediata o de la nostalgia frente a su pérdida.

Un punto álgido en la problemática de la literatura hispanoamericana es el de la posición del ego respecto a la relación inmediata. Tal vez más que en otras latitudes, toda reacción psicológica, toda acción que ejecuta el sudamericano da por resultado la inflación del ego. Se podría formar una biblioteca con las citas sobre la vanidad, la arrogancia y la envidia hispánicas. Fernando Díaz-Plaja ha hecho algo de esto en su libro *El español y los siete pecados capitales*, alcanzando así un éxito de librería. Surge, por tanto, esta cuestión: ¿Cómo es posible conciliar la exaltación del ego con la relación inmediata de persona a persona? Me limitaré a hacer una sugerencia.

La preocupación del hombre sudamericano por exaltar su ego ha sido uno de los temas principales de la novelística de Roberto Arlt. En *El juguete rabioso* y en *Los siete locos*, los personajes deben ejecutar una acción monstruosa para reafirmar su ego, para sentirse como existentes. Algo semejante acontece en la novela *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato. Nuevamente nos encontramos aquí en presencia de un mecanismo compensatorio: a una mayor intensificación de los sentimientos personificados corresponde una mayor inflación del ego. De lo contrario, el ego terminaría por ser devorado („poseído“) por los sentimientos y el resultado final sería la disociación mental. No hay, pues, verdadera contradicción entre la inflación del ego y la intensificación de los sentimientos. Sería más gráfico decir que tanto el ego como los sentimientos personificados son „vasos comunicantes“ situados dentro de un mismo continuo psíquico. Vasos que, como en un sistema hidráulico, deben alcanzar un mismo nivel.

Sin embargo, la relación inmediata no trabaja de una manera permanente y sistemática. Hispanoamérica no es el continente de las relaciones idílicas. Al contrario, allí las relaciones personales o sociales están sujetas, más que en ninguna otra parte, a los estados de ánimo. Hay, pues, un azar interior (*gana*) y un azar exterior (*suerte*) que ejercen su influencia sobre el destino del hombre. Ambos términos — gana y suerte — tienen un significado especial y algo misterioso. En su libro *Meditaciones sudamericanas*, dice Hermann Keyserling: „La gana sudamericana es un impulso totalmente ciego, para el cual toda voluntad de previsión ha de ser necesariamente motivo de escándalo, pues equivale a una negación de su propia esencia. Pero en su calidad de impulso ciego ejerce una coerción a la que el hombre de aquellas latitudes no puede resistirse.“ La suerte, tema predilecto de la literatura gauchesca, es, en cambio, una presencia misteriosa que engloba la existencia del hombre, es una especie de fatalidad caprichosa que se introduce dentro del destino humano y fija sus ritmos. Cuando un hombre obtiene una serie consecutiva de éxitos, decimos de él que tiene una „racha de buena suerte“, como si un viento súbito soplara sobre los campos de la vida y arrastrara esa vida hacia lejanías insospechadas. Esta relación entre suerte y vendaval no es una metáfora, sino que, a nivel del inconsciente colectivo, responde a un simbolismo primordial, a la imagen milenaria del huracán y de la espiral a la que me he referido en otra parte al estudiar la geografía espiritual de Santa Rosa de Lima.

Es cosa muy sabida que la gana y la suerte guardan una relación misteriosa y semi-consciente con el sexo: el sudamericano hace las cosas porque „le da la gana“ o, con algún matiz de diferencia, porque „le cantan los cojones“. Y si la Mala Suerte se interpone en su camino haciéndole fracasar, entonces „se va p'al carajo“. Samuel Ramos en su libro *El perfil del hombre y la cultura en México*, y Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* también se refieren a este fenómeno que estoy mencionando.

Todo esto nos conduce hacia otro sentimiento fundamental, a saber, a aquel sentimiento de unidad del hombre con una realidad envolvente que lo reafirma y lo trasciende a un mismo tiempo. *El sentimiento de la vida cósmica*, título de un bello libro de Mariano Iberico, aparece con frecuencia en nuestra literatura. El hombre se siente así en eterno diálogo con la Naturaleza, como si su ser interno estuviera en relación indisoluble con los movimientos del cosmos. Por esta razón, la verdadera identidad personal aparece como el resultado de una „infiltración“ de la vida cósmica dentro del núcleo recóndito de la persona-

lidad, de eso que C. G. Jung llama la mismidad (Self). Este sentimiento de mismidad cósmica, formado sin duda bajo el influjo de la Naturaleza inmensa y majestuosa de América del Sur, es el que me impide comprender a los extranjeros que se quejan de una „falta de conciencia de su propia identidad“. Los hispanoamericanos hemos estado siempre buscando nuestra identidad — (El *Facundo* de Sarmiento es el primer intento de este género) — pero no por falta de ella, sino, al contrario, por exceso de ella, por ser nuestra identidad inmensa en relación a nuestros pobres recursos psíquicos. Ciertos personajes novelísticos como Don Segundo Sombra en la novela de Ricardo Güiraldes, Juan Solito en *Canaima* de Rómulo Gallegos, o Melquíades en *Cien años de soledad* de García Márquez, nos dan la imagen de ese hombre sabio, de edad indefinida, de una serenidad situada más allá de la vida y de la muerte, de un gran silencio que parece reproducir la calma de los espacios siderales. Y todo hispanoamericano que vive enredado en la telaraña de su improvisación y de su gana, siente en el fondo de su alma el llamado de aquella serenidad.

Cuando aquel llamado fracasa — y fracasa muy a menudo — nuestro hombre procura entonces recurrir a un sentimiento compensatorio. Una falta de serenidad cósmica es compensada mediante un *sentimiento heroico y mesiánico* de la vida, es decir, mediante un sentimiento más explosivo que pueda reconciliarse con mayor facilidad con la improvisación, con la gana y con la relación inmediata de persona a persona. Este sentimiento fué particularmente importante durante la Conquista y el Romanticismo y apareció bajo la forma de un fenómeno social — el caudillismo — que, como observa Francisco García Calderón, con frecuencia ha sido mal interpretado por los críticos extranjeros.

HACIA UN SISTEMA DE RELACIÓN DE LOS SENTIMIENTOS PERSONIFICADOS

Con lo dicho hasta aquí, ha llegado el momento de buscar un criterio que permita relacionar entre sí los diversos sentimientos que hemos mencionado.

Tal vez podríamos encontrar dicho criterio si nos fijamos en la forma elemental que reviste la experiencia religiosa. Esta constituye un ejemplo excelente, por cuanto el sentimiento religioso produce siempre un efecto más espectacular.

En términos generales, el sentimiento religioso cumple su función en un proceso que comprende cuatro momentos:

A) El sujeto siente su finitud, siente que algo le falta para cumplir su destino. Ante su conciencia aparece, sin pedir permiso, el sentimiento religioso que exige que el hombre „se re-ligue a una totalidad“.

B) Paulatinamente el sentimiento comienza a personificarse, se va transformando en una especie de „complejo“ autónomo dotado de cierta personalidad. Entonces el sujeto siente el „llamado de la Divinidad“.

C) Un poco más adelante, el sentimiento comienza a proyectarse sobre las cosas que rodean al sujeto. Este se va dando cuenta que „las cosas le hablan de la Divinidad“. El mundo se diviniza.

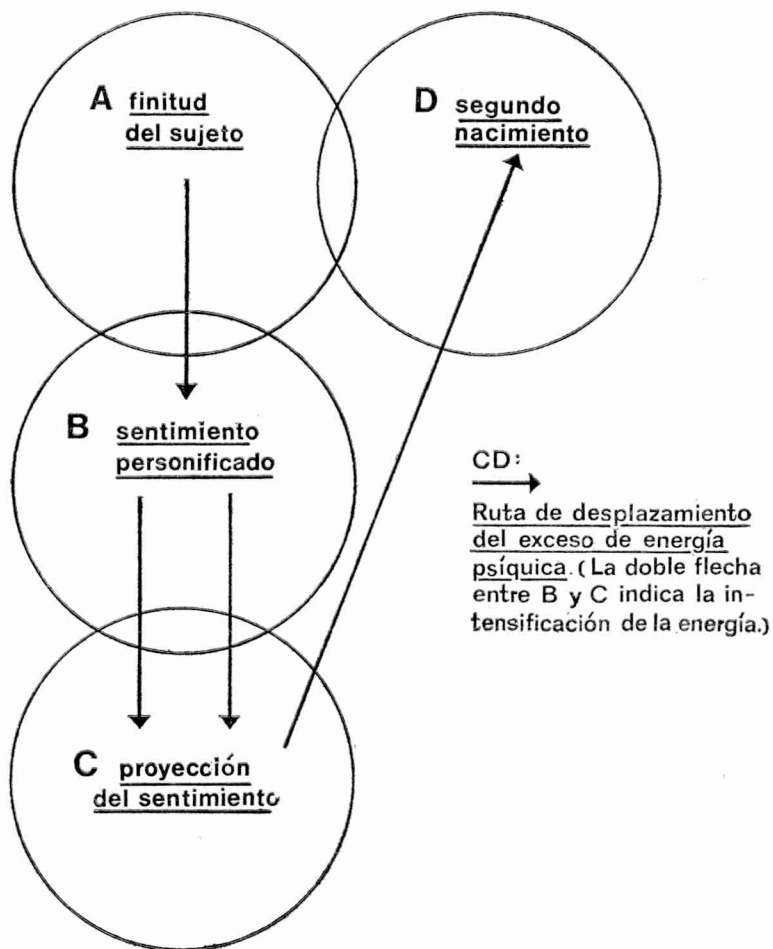
D) Por último, si la energía psíquica movilizada en la proyección es muy intensa, el sujeto llega a ver o a hablar con la Divinidad. Si esto sucede, el exceso de energía psíquica se revierte sobre el sujeto y entonces éste sufre una transmutación de su personalidad, se convierte en un „hombre nuevo“, o, como suele decirse sufre un „segundo nacimiento“. A veces este „segundo nacimiento“ debe entenderse, no sólo en sentido psicológico, como una nueva personalidad, sino incluso en sentido psicosomático, como sucede en los casos de las llamadas curaciones milagrosas. Este „segundo nacimiento“ produce precisamente lo que el hombre ambicionaba ser, la personalidad soñada. De allí la frase de Unamuno: „Nos salvamos no por lo que hemos sido, sino por lo que hemos querido ser.“

En un esquema que más adelante usaremos con frecuencia, este proceso quedaría sintetizado en el esquema que se muestra en la página 17.

Pero no se crea que solamente el sentimiento religioso está regido por este proceso. Cualquier sentimiento que adquiera cierto grado de personificación queda sometido al mismo. Esto se hace claro en la elocuencia del lenguaje popular: „La alegría le devolvió la salud“, „A ese tío el amor lo transformó en un hombre nuevo“. Pero a veces, como hemos dicho, el exceso de energía psíquica de un sentimiento personificado puede inundar al ego y disociarlo. Entonces el lenguaje popular que contempla a los sentimientos como si fueran personas, dictamina: „A ese tío el amor lo jodió“. Pongo estos ejemplos pintorescos a fin de que el lector advierta que la personificación de los sentimientos es un fenómeno ordinario de la vida cotidiana.

Más adelante nos referiremos a dos autores en donde este proceso se manifiesta con toda claridad: Miguel de Unamuno y Vicente Huidobro. Aunque español, he incluido aquí a Unamuno porque, desde un

Proceso de la experiencia religiosa



punto de vista filosófico, representa uno de los mejores ejemplos de la dialéctica de los sentimientos personificados. Refiriéndome a Unamuno he de advertir dos cosas: primero que los modelos adaptados allí (por ejemplo, el átomo de hidrógeno) no son modelos físico-matemáticos, sino simplemente fantásticos. Y, segundo, que a los sentimientos personificados (por ejemplo, la soledad o el ansia de inmortalidad) se les adjudica cierto tipo de conciencia, la „conciencia onírica“, paralela, como hemos dicho en el prefacio, a la personalidad inconsciente que C. G. Jung otorga a los complejos.

El caso de Huidobro no es tan nítido como el de Unamuno, pues se aplica este proceso dialéctico sólo a la interpretación de un pasaje de *Altazor*. Como en el caso de Lamedra, se da en Huidobro un predominio del pensar mítico. Ya no es el sujeto quien va confrontando a los sentimientos personificados. Al revés, son las personificaciones las que producen la conciencia del poeta: el poeta es un pequeño dios entre los Dioses. Pero el proceso es siempre el mismo, como el lector podrá comprobar más adelante.

En Borges, en cambio, nos apartamos de este proceso para señalar un nuevo aspecto de la personificación: la palingenesia, la resurrección de una personificación desmembrada. Una de las grandes preocupaciones de Borges se relaciona con la personificación del sentimiento del tiempo. Veremos cómo el continuo del tiempo se pulveriza en un conglomerado de instantes. Ahora bien, entre ellos, determinados instantes parecen estar cargados de energía psíquica de tal manera que pueden reaparecer en la conciencia produciendo sobre ésta una sensación de inmortalidad.

Por último, en Costa du Rels, observaremos otro aspecto de la personificación de los sentimientos: su función teleológica. Las personificaciones actúan como centros de atracción o de repulsión según sea que los personajes se acerquen o se alejen de ellos.

De este modo, la problemática de la personificación queda abierta y no se proponen soluciones definitivas para así evitar el peligro que señalábamos en el prefacio.

ALÍ LAMEDA — UN MUNDO DE SENTIMIENTOS PERSONIFICADOS

I · UN POETA AMERICANO

En la gran tradición poética de América Latina, en la línea épica que proviene de notables poetas coloniales como Ercilla, Hojeda y Balbuena, nuestra vida literaria acaba de entregarnos una de sus mejores producciones. Un fruto que honra grandemente al árbol primitivo. Porque *El corazón de Venezuela* (Ediciones Culturales, Corea del Norte, 1966) es un poema digno de permanecer en el recuerdo y de hacer fructificar sus semillas en el desarrollo de nuestras letras.

Alí Lameda era ya conocido del público americano y especialmente celebrado desde que, en 1963, recibió el Primer Premio Internacional de Poesía otorgado por la Casa de las Américas, en Cuba. Ahora en *El corazón de Venezuela* nos entrega la historia completa de su patria. Se trata, pues, de un poema monumental, tanto por su extensión (en I volumen abarca 554 páginas) como por su extraordinaria riqueza creativa y su densa originalidad.

Pero son precisamente esta riqueza y esta densidad las que, con mayor facilidad, pueden engañar al lector distraído. En una primera lectura rápida, el poema muestra su exhuberancia de colores, metáforas y símbolos míticos. Es increíble la riqueza de vocabulario que domina nuestro poeta. En una segunda lectura, más pausada, más meditada y, sobre todo, más profunda, el poema muestra entonces sus dimensiones internas, las intuiciones fundamentales sobre las cuales descansa el universo poético de nuestro autor.

La poesía, de la que intentaremos hacer enseguida una somera interpretación, responde plenamente a la personalidad de su autor. Lameda es un hombre poseído por una intrínseca generosidad que frecuentemente lo lleva a olvidarse de sí mismo. No es, pues, de extrañarse que su poesía denote un hondo mesianismo. Por otra parte, en más de una ocasión la mentalidad de Lameda se ha encontrado en conflicto con los europeos que intentan reducir todo a un sistema o a un esquema simplista disfrazado con mucha hojarasca bibliográfica. Una mentalidad como la de Alí Lameda, alimentada subterráneamente con la savia del pensar mítico, debe necesariamente afrontar estos conflictos.

II · HACIA UNA CLAVE DEL MUNDO POÉTICO

Si alguien me pidiera un día una caracterización de la poesía de Alí Lamedá, casi sin pensarlo yo no dudaría en responder lo siguiente:

1) Para Alí Lamedá *los sentimientos son cosas*. Es decir, los sentimientos poseen cuerpo, materia sutil, pero materia al fin de cuentas. Los sentimientos existen en sí, independientemente de un yo que los sienta, y pueden encarnarse libremente tanto en el yo como en las restantes cosas materiales que componen el universo. Resulta de aquí algo curioso, a saber, que en el universo „todo siente“, el mineral, el agua, los colores, la tierra „sienten“. Sienten porque los sentimientos penetran en ellos como esencias misteriosas.

2) En su conjunto, el yo, las cosas materiales y los sentimientos integran *así un universo donde sólo existen las relaciones internas*.

Conviene precisar el alcance de esta afirmación.

Al analizar la poesía de Pablo Neruda, Amado Alonso ha señalado que hay dos maneras de contemplar e incluso de hacer poesía. Una es situarse mental y emocionalmente en el foco creativo, en el laboratorio de alquimia del poema, en el abismo espiritual desde donde emerge misteriosamente la materia poética. Es algo así como el intento de presenciar la erupción de un volcán situándose en el fondo mismo de su cráter, procurando ver cómo la lava ebulle y revienta. Neruda precisamente se colocaría en esta posición en los momentos en que hace poesía hermética. La manera opuesta sería contemplar la materia poética en su despliegue objetivo. Sería como mirar desde lejos la erupción de ese mismo volcán, procurando dilucidar las leyes de su erupción y del movimiento de su lava y su fuego.

En la primera perspectiva, casi no es posible afirmar que existan relaciones entre los materiales que van surgiendo del cráter poético. Los materiales explotan, emergen violentamente, y el poeta se limita a guardar una relación emocional con cada uno de ellos. Pero en el conjunto prima la no-relación, el flujo absoluto. Hay algo así como un desborde desbocado de contenidos poéticos que al ser juntados presentan plásticamente un laberinto como aquellos que nos muestra la pintura del norteamericano Jackson Pollock.

En la segunda perspectiva, se dan de preferencia las „relaciones externas“, cada cosa aparece „al-lado-de“ la otra y entre todas ellas está el yo que las coordina y que las presenta al lector en una galería armoniosa, limpia y bien ordenada. Nuestra poesía neoclásica y gran parte del romanticismo se inclinarían hacia esta segunda perspectiva.

Desde luego, éstos son extremos ideales que nunca existen en forma pura. Todo „poeta hermético“ debe en última instancia recurrir al despliegue objetivo si quiere hacerse entender por sus lectores. Inversamente, todo „poeta claro“ debe intentar tocar el fondo del cráter si quiere que su poesía tenga alguna originalidad.

La gran originalidad de Alf Lameda consiste precisamente en su intento de evitar todo compromiso definitivo con cualquiera de estas dos perspectivas extremas que acabamos de señalar. Pero tampoco nuestro poeta se queda en una situación intermedia, vaga, amorfa o indecisa. Por el contrario, la perspectiva asumida por Alf Lameda está llena de vigor (sobre todo en esto radica su sentido épico) y claridad. Me explico mejor. Para Alf Lameda la verdadera perspectiva poética consiste en hacer una especie de registro minucioso del proceso creativo que va desde el fondo del cráter hasta las más lejanas humaredas que se levantan por la atmósfera, desde las profundidades incandescentes hasta el desborde de la lava que va sepultando los campos y amenguando la vida. En otros términos, Lameda pretende recorrer el „cordón umbilical“ que une la raíz creativa de la materia poética con las objetivaciones en las cuales dicha materia se encarna para llegar a los ojos y al corazón del lector. Lameda pretende así obligar al lector a acompañarlo en este recorrido.

La mejor prueba de lo que acabo de decir se encuentra al abrir distraídamente, casi al azar, las páginas de *El corazón de Venezuela*. Lameda comienza su libro con una poesía bastante recargada de esencias herméticas, una poesía en cuyo espacio poético se aglomeran materiales y esencias en ebullición, un espacio lleno de colores, materias, sentimientos, dinamismos, etc. donde no existe ni un hueco donde colocar la cabeza de un alfiler. El lector aquí se abruma dentro de la tensión de ese lleno. Pero al avanzar en las páginas, el espacio poético se va desplegando poco a poco, la poesía se va haciendo más fácil, la lava se va canalizando y adquiere una temperatura más moderada. No es, pues, ninguna casualidad el hecho de que Alf Lameda comience su poema hablando de *La tierra perdida* (¡el solo título es sintomático!), poesía de tremenda densidad ontológica y mítica, para terminar con el *Romancero de El Dorado*, precioso conjunto de romances, en donde se infiltra un personal sentimiento mesiánico y donde nuestra imaginación vuela por las tierras ignotas y por los recovecos de la historia de Venezuela.

Por esto mismo, hemos afirmado que en el mundo poético de Alf Lameda sólo existen relaciones internas propias de un universo mítico. Todas las cosas están allí ligadas por el gran cordón umbilical, eterno,

omnipresente. Cuando allí algo se mueve, todo se mueve. Todo afecta a todos. Todo es de todos.

3) *Las relaciones crean las cosas, las relaciones existen antes que las cosas.* Las relaciones internas que, como en un gigantesco tejido, forman con sus fibras este cordón umbilical, dan origen, por su parte, al dinamismo del mundo poético. Tal como en el pensamiento mítico, en el universo de Lameda no existen cosas independientes. Es más. Dichas relaciones internas constituyen de por sí un principio de multiplicidad vital. No hay en el universo de Lameda los cuatro elementos (agua, aire, fuego, tierra) que, poniéndose uno al lado del otro, forman las cosas, como querían algunos filósofos presocráticos y muy especialmente Empédocles. Aquí hay un solo elemento múltiple: la relación interna, el gran cordón umbilical. En el universo de Lameda no tendríamos sentido decir, por ejemplo, „yo estoy en el mundo“, en el sentido de que el mundo fuese una gigantesca extensión independiente de mí y yo estuviese en ella dibujado como un punto. Habría que pensar la frase de otra manera y, corrigiéndola, decir: „El mundo y yo estamos-en“, es decir, la relación de existencia „estar-en“ precede, tiene primacía sobre el mundo y sobre el yo. Otro ejemplo. No se podría decir aquí, como quería Thales de Mileto: „Todo está lleno de dioses“, en el sentido de que el Agua, substancia del cosmos, está dotada y colmada de energías motoras. Corrigiendo a Thales, en el universo de Lameda habría que decir simple y abreviadamente: „Todo está-lleno“, en el sentido de que „lo lleno“ es una forma de realidad mítica que hace posible que existan „cosas que llenan algo“. Y si alguien objetara: „Bien! Todo está lleno, pero ¿lleno de que?“, habría que responderle que esta pregunta es un pseudoproblema, porque el „de qué“ implica la imagen de un objeto que debe llenar un vacío, con lo cual „el todo“ dejaría de estar lleno. Yo reconozco que, en un principio, es difícil acostumbrarse a esta lógica que — aunque se aleje mucho de nuestro modo de pensar cotidiano — es lógica al fin de cuentas.

III · LA COSMOLOGÍA MÍTICA

Desde luego, no es posible agotar los caracteres de este mundo poético con la simple exposición elemental de tres conceptos. El mundo poético de Lameda es rico y exhuberante y tratar de encerrarlo en tres conceptos sería algo tan absurdo como el intento de conocer una ciudad mirando un mapa. Conocer una ciudad es convivir con sus habitantes,

trabajar y sufrir en ella. Igual acontece en la poesía. Hay que vivirla. En poesía, los conceptos pueden orientar pero jamás substituir su capacidad creativa, la profundidad de su emoción.

En todo caso, convendría ahora detenernos un momento para ver cómo estos conceptos se aplican en el dinamismo de esta nueva poesía.

Para ello, lo mejor es proceder a un ligero examen de la cosmología mítica de Lameda, según él la expone en *La tierra perdida*.

Por eso, antes que el hombre poblara sus primarios
rastros, fue aquí el bulto
de la noche de sordos emjambres nebularios
y el agua y su ciclónico tumulto.
Y por eso, en el tiempo de la estelar colmena,
primero que los pálidos piaroas
habitaran, triunfales, aquí toda la arena,
un día de salvajes chilacoas
flameaba en la inaudita
región de los agrestes depósitos glaciares,
con su maravillosa estalactita
cromada; y era el suelo, de inúmeros sillares
violáceos, y esplendían en la envoltura inmensa,
descomunales cerros de diorita
y aúricas moles de fulmínea y densa
propagación, y esteros de margas irisadas.

Ante todo y sobre todo, observemos lo siguiente: los elementos que forman este mundo (noche-agua-tiempo-tierra con su primordial mineralidad) no aparecen separados, sino relacionados internamente. Lameda no dice nunca: En un principio era la Noche, y de la Noche salió el Agua, y del Agua salió el Tiempo, y del Tiempo nació la Tierra. Hablar así sería separar externamente los elementos cosmológicos. Por el contrario, todos ellos aparecen como unidos por un gran cordón umbilical. Enseguida, observemos que el poeta intenta siempre pensar utilizando simultáneamente pares de conceptos contrarios. La Noche está quieta, en preñez de espera, plena de sordos emjambres nebularios. Dentro de ella, como alma dentro del alma, aparece el Agua que se agita, que remueve todo con su ciclónico tumulto. Pero enseguida volvemos a la calma, a los emjambres sordos de la Noche, es decir, a la quietud de la colmena estelar del Tiempo. Y dentro de este Tiempo, aparece la Tierra con moles de fulmínea y densa propagación, es decir, nuevamente lo dinámico, lo que remueve. Todos los elementos contrarios, son, en el fondo, consubstanciales, en la consubstancialidad dialéctica del movimiento.

Paulatinamente, las innumerables manifestaciones de estos elementos van llenando el espacio del universo poético. Pero — ¡atención! — lo van llenando porque el espacio es, a su vez, consubstancial con dichos elementos y manifestaciones y, por lo tanto, ha *sido* (uso aquí el verbo ser y no el verbo estar) siempre lleno:

No había en el opaco
suelo donde la esponja magnética rutila
sino ríos hinchados, bucles cuarzosos, matas
perennes de flamígero cogollo;
y así entre las innatas
praderas imponían su ondeante desarrollo
fluvial, las indomables cataratas;
y bajo las serenas orladuras
del alba, con sus ciegos espacios, triunfalmente
se dilataban luego las llanuras
rojas en el ardor resplandeciente.
Y así en la tierra ignota que los silvestres clanes
del mito azul tendrían, se aglomeraba todo. *(La esencia primitiva)*

En realidad, aquí las cosas no llenan el espacio sino que, al revés, es lo lleno del espacio lo que da „cosidad“ a las cosas. Para un tipo de pensamiento racionalista, las cosas y las relaciones entre las cosas forman el espacio, y, desapareciendo las cosas, desaparece también el espacio. Al revés, para un tipo de pensamiento mítico como el de Lameda, el espacio engendra las cosas, el espacio es una relación viviente.

IV · EL TIEMPO PRIMORDIAL Y EL MESIANISMO DE LA TEMPORALIDAD

La Noche. Dentro de la matriz misteriosa de la Noche se engendran el Espacio y el Tiempo. El Espacio es el cuerpo del mundo y el Tiempo es su alma. Silencio. Y el Espacio y el Tiempo se fusionan (!han estado siempre fusionados!) para engendrar la Tierra. La Tierra es tan nocturna como la Noche: es matriz, matriz misteriosa en espera de la fecundidad de la Luz.

Este es el tiempo puro con sus resplandecidas
cisternas y vibrantes demonios, con diluvios
rojizos, con preciosas umbelas gigantescas
y charcas y parajes de trémulo amaranto
que el urubú atraviesa gimiendo en el estío.

...
Porque éste es aquí el tiempo de las opalescentes
flechas, el tiempo puro con regios colmenares
y ubérrimas industrias de arcilla y armoniosas
muchedumbres amando la luna de topacio,
amando al sol, al viento y a su febril guarura,
a la nieve de prístinos vellones en las cumbres
del cóndor pavoroso con alas inflamadas. (*El tiempo de las flechas doradas*)

Aquí el tiempo puro, el alma del mundo, es el que inicia el movimiento vital de la vida cósmica. Pero tan pronto se inicia este movimiento, se producen las concreciones del espacio (resplandecidas cisternas — regios colmenares). A dicha concreción corresponde un máximo de vitalidad (vibrantes demonios — ubérrimas industrias). Este máximo de vitalidad genera dentro de sí el movimiento de la multiplicidad, es decir, de esa innumerable procesión de cosas que llenan el espacio poético y que llegan a abrumar la imaginación del lector (diluvios rojizos — armoniosas muchedumbres). Y cuando ya el espacio poético está lleno, cuando en él se produce la total aglomeración, el universo poético es víctima de una explosión que lo proyecta velozmente hacia el infinito. Así se logra llenar no sólo el marco de la intuición espacio-imaginativa del lector, sino también llenar todo posible espacio que en el futuro pudiera presentarse (umbelas gigantescas, charcas, parajes donde se posibilita la vida futura — luna, sol, viento, alas inflamadas, es decir, los símbolos de la infinitud del espacio).

En virtud de esta futuricidad, la proyección al infinito culmina finalmente en el sentimiento mesiánico que se deja translucir a lo largo de toda la obra, desde el momento en que el poeta dice:

Mirad el tiempo al que ávidos vuelven aquí mis ojos
y mi tristeza vuela tras el júbilo infausto.

La concreción en el espacio, el movimiento de la multiplicidad, producen necesariamente el mal y la injusticia de este mundo. El mirar al tiempo es un mirar triste y la tristeza ha de hallar reposo sólo en la culminación escatológica de los tiempos, cuando la justicia eternice al tiempo. Es por esto que he afirmado que Alí Lameda es un gran poeta americano, porque en él se hacen presentes no tan sólo las vivencias míticas de nuestra cultura precolombina, sino también al mesianismo de nuestra mística colonial cuyo más alto representante fué Santa Rosa de Lima. Podría parecer quimérico sostener la presunta influencia del misticismo sobre Alí Lameda que, como se sabe, es un poeta completamente alejado del tema religioso. Sin embargo, no hay

que olvidar que la cultura es una totalidad orgánica que continuamente va asimilando las experiencias del pasado. Y un verdadero poeta no puede escapar al llamado de su cultura. Un gran poeta es el vocero de este desarrollo orgánico y, sin duda, a Alí Lameda le ha correspondido esta vez el honor de ser el vocero de la cultura de una tierra en ansias de redención, de la tierra venezolana que lucha, sufre y espera ...

MIGUEL DE UNAMUNO — EL PROCESO DIALÉCTICO DE LA PERSONIFICACIÓN

Entre los numerosos pasajes de Unamuno que nos hablan de sus exploraciones al mundo interior, hay uno que merece especial atención. Se trata de un pasaje de su ensayo *La casta histórica Castilla* y dice lo siguiente:

En nuestro mundo mental flotan grandes nebulosas, sistemas planetarios de ideas entre ellas, con sus soles y sus planetas y satélites y aerolitos y cometas erráticos también; hay en él mundos en formación y en disolución otros, todo ello en un inmenso mar etéreo, de donde brotan los mundos y adonde al cabo vuelven. El conjunto de todos estos mundos, el universo mental, forma la conciencia, de cuyas entrañas arranca el rumor de la continuidad, el hondo sentimiento de nuestra personalidad. En lo hondo, el reino del silencio vivo, la entraña de la conciencia; en lo alto, la resultante en formación, el yo consciente, la idea que tenemos de nosotros mismos.

Hay, por lo menos, dos maneras de interpretar este pasaje. Una es considerarlo como una bella imagen (o conjunto de imágenes) que puede ayudar a una mejor comprensión de las ideas de Unamuno que anteceden o suceden al pasaje en cuestión. Esto ya se ha hecho muchas veces y no creo que fuera ahora necesario rehacer este camino.

Otra posibilidad sería tomarlo en su sentido literal y visualizarlo a diversos niveles. De ser así, se convertiría en una hipótesis de trabajo que podría simplificar enormemente la tarea de captación del núcleo mismo del pensamiento de nuestro autor. Vamos, pues, en lo que sigue, a manejar esta hipótesis para ver hasta dónde puede conducirnos.

I · LA ESTRUCTURA BINARIA

El sentido literal del pasaje contiene varias implicaciones que nos deparan no pocas sorpresas. En efecto, si nuestro mundo mental reproduce dentro de sí el universo cosmológico, esto significa:

(1) Que existe una *continuidad* entre lo exterior y la interioridad del hombre. No existe la famosa división entre extensión y pensamiento puesta de moda a partir de Descartes y los ocasionistas.

(2) Si se produce una *alteración* en algún punto de este continuo — o mejor aún en alguna „instancia“ del mismo: usemos la palabra „instancia“ para evitar la identificación del continuo con el espacio — dicha alteración influiría sobre la totalidad del continuo. Pongamos un ejemplo. Si mi memoria registra un hecho, este registro produciría una alteración en todo el continuo, pues el continuo de alguna manera debe tener memoria, porque si él no la tiene, yo tampoco la tengo. (Si Baltasar Gracián estuviera presente diría, sin duda, que el continuo debería tener por lo menos una cualidad: infinita paciencia para poder tolerar toda la necesidad humana.) Ahora bien, esto significa que el continuo registraría el nuevo hecho por toda la eternidad, puesto que en un continuo se pueden producir nuevas situaciones pero jamás pueden desaparecer situaciones ya producidas, pues, de lo contrario, el continuo dejaría de ser tal. Si dentro de un continuo desaparece una situación, esto simplemente significa que mi conciencia es limitada y que la situación ha salido del campo de mi conciencia. Pero salir no es desaparecer. Pongamos un ejemplo visual. Yo puedo siempre agregar nuevos puntos al continuo de espacio, pero jamás puedo suprimir puntos del espacio ya visualizado. Si los suprimo, suprimo también el espacio mismo.

(3) La formación de nuestro mundo mental reproduce el proceso de formación de las galaxias y los procesos formativos que acontecen en el espacio inter-galáctico. Ahora bien, parece ser que la formación más primitiva que observamos en el Universo es la del átomo de *hidrógeno*. El Universo no es una gigantesca esfera de lotería en donde las balotas que contienen los números se mueven al azar y, al azar, se produce el premio. Por el contrario, el Universo produce desde el principio una *estructura binaria* muy precisa: en el átomo de hidrógeno, un electrón gira alrededor de un protón y ambos se relacionan por un sistema de fuerzas. Más preciso aún sería decir que el electrón gira alrededor del protón, y, a su vez, éste alrededor del primero y ambos alrededor de un punto matemático que *no* existe (i), pero que, sin existir en sentido cuantitativo, determina *cualitativamente* la estructura binaria. Parece ser que, más tarde, se produce este mismo proceso en la formación de las estrellas: las nubes galácticas muestran una marcada tendencia a producir estrellas dobles. El Universo es una Gran Madre que engendra gemelos, hombre y mujer, positivo y negativo, como en el átomo de hidrógeno. Simbólicamente, esto es lo que Plutarco nos da a entender al explicarnos el mito de Isis y Osiris. No es, pues, una coincidencia que por miles de años diversas civilizaciones hayan asimilado esta imagen primordial dentro de sus religiones:

Ishtar, Astarte o Isis aparecen como figuras femeninas coronadas con un sol (o luna) que se sostiene sobre sus cabezas entre dos cuernos. Lo que quiere simbolizar que la energía, la fuerza, el impulso creativo primordial (sol), para manifestarse, se desdobra, se polariza en dos opuestos, en lo positivo y lo negativo (cuernos).

II · LO BINARIO EN UNAMUNO

Los comentaristas de Unamuno recurren con frecuencia a esta concepción binaria cuando hablan de su „tensión dialéctica entre el todo y la nada“, o de su „conciencia de contradicción“, o de su „conflicto“, aspectos que siempre presenta el pensamiento de nuestro autor.

A simple vista, esta concepción binaria aproximaría el pensamiento de Unamuno al de otros autores como Heráclito o Hegel que también hablan de la tensión entre los opuestos. La realidad, como diría Heráclito, es una guerra entre la vida y la muerte, entre el día y la noche, entre el ser y la nada.

Sin embargo, este fácil paralelismo podría conducir a falsear el pensamiento de Unamuno y los comentaristas se cuidan mucho de no caer en esta trampa.

François Meyer en su libro sobre *La ontología de Miguel de Unamuno*, comienza con esta aclaración:

„Este tema de la estructura antitética del pensamiento y del ser es, en Unamuno, plenamente consciente y traído a propósito: incluso llega a servirle de introducción a su primer libro de cierta importancia, *En torno al casticismo*, que viene a ser el primer mensaje, la primera idea con que el lector de Unamuno se topa al entrar en contacto con su obra: „Me conviene también prevenir a todo lector respecto a las afirmaciones cortantes y secas que aquí leerá y a las *contradicciones* que le parecerá hallar. Suele buscarse la verdad completa en el *justo medio* por el método de remoción, *via remotionis*, por exclusión de los extremos, que con su juego y acción mutua engendran el ritmo de la vida, y así sólo se llega a una sombra de verdad, fría y nebulosa. Es preferible, creo, seguir otro método: el de la afirmación alternativa de los contradictorios; es preferible hacer resaltar la fuerza de los extremos en el alma del lector para que el medio tome en ella vida, que es resultante de lucha. Tenga, pues, paciencia cuando el ritmo de nuestras reflexiones tuerza a un lado, y espere a que su ondulación tuerza al otro y deje se produzca así en su ánimo la resultante, si es que lo logro“ (*La ontología de Miguel de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1962, p. 12).

Por su parte, José Ferrater Mora en su libro *Unamuno, bosquejo de una filosofía*, procura disipar toda tentación de relacionar los opuestos mediante una manera cuantitativa o mecánica:

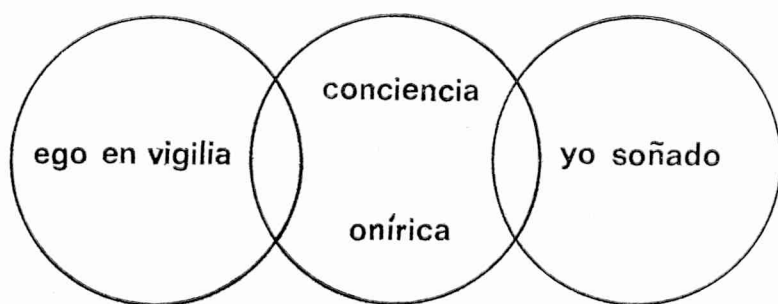
„La relación en que se encuentran entre sí los elementos del Universo, desde Dios al más miserable de los seres, es, por consiguiente, no una relación de causa a efecto, ni, desde luego, una relación de principio a consecuencia, sino una relación de *soñador a soñado*. Por eso dice Unamuno que la existencia humana y, con ella, el mundo no son productos de una emanación necesaria ni de una creación arbitraria, sino de un amor que es sueño, pues sólo mediante el sueño puede darse origen a aquello que es verdaderamente amado“ (*Unamuno, bosquejo de una filosofía*, Buenos Aires, Losada, 1944, p. 64, el subrayado es mío).

Como se observa fácilmente, se trata de relacionar los opuestos no mediante un proceso de tesis, antítesis y síntesis, como hacían los hegelianos, sino simplemente mediante un proceso de separación: separar para unir como hace la soledad, según veremos más adelante. Volviendo a la imagen del sistema binario del átomo de hidrógeno — donde el electrón y el protón giran alrededor de un punto matemático — podríamos decir que los hegelianos nos explican este átomo procediendo como el coloso de Rodas: ponen un pie sobre el electrón y otro sobre el protón y, después, proceden a juntar los dos pies para que el electrón y el protón se disuelvan en una unidad superior: la síntesis. Por el contrario, Unamuno muestra una predilección por poner sus dos pies sobre el centro matemático de gravitación sobre el cual giran el electrón y el protón y no da señales de separar sus pies para alcanzarlos. Lo que hace es algo diferente: dejando un pie sobre el centro matemático, separa el otro para alcanzar el electrón. Hecho esto, vuelve a juntar sus pies. Después, separa el otro pie y toca el protón. Vuelve a juntarlos y así indefinidamente.

Esta imagen — con las limitaciones propias de toda imagen: ya la superaremos más adelante — nos ayuda, sin embargo, a comprender mejor la posición que toma Unamuno frente al misterio del ser. No se trata en él de tomar partido en favor del ser o de la nada, de lo positivo o de lo negativo, sino de mantenerse siempre dentro del *plano de la conciencia de contradicción entre los extremos*. Esta conciencia no es el resultado de la síntesis de dos términos contradictorios, ni tampoco de una adición mecánica de los mismos, sino que es anterior en naturaleza a los dos términos en cuestión. Creo que es esta circunstancia la que impulsa a Unamuno a utilizar la relación de *soñador a soñado* para explicar la estructura antitética del ser. En efecto, un

sueño tiene, en mayor o menor grado, por lo menos las siguientes condiciones:

(1) La conciencia onírica, la conciencia del soñador, es diferente a la conciencia del ego en vigilia por cuanto es fundamentalmente una conciencia *desdoblada*: en un sueño yo me veo a mí mismo y me sorprendo de verme. A veces me juzgo a mí mismo, lo que indica que la conciencia onírica está a *medio camino* entre la conciencia del ego en vigilia y la conciencia del yo que actúa en el sueño. Paradójicamente, en el sueño yo soy y no soy yo mismo. Y el yo soñado es y no es parte integrante de la conciencia onírica. Gráficamente la conciencia onírica quedaría explicada así:



Este esquema de la conciencia onírica ofrece un curioso paralelismo con la imagen del átomo expuesta más arriba y correspondería al centro matemático de gravitación del mismo. La conciencia onírica reproduce, por analogía, la estructura binaria primordial del cosmos.

(2) La conciencia onírica no se rige por las *categorías* lógicas de espacio, tiempo y causalidad del ego en vigilia. Pero tampoco abandona del todo estas categorías, pues se „sorprende“, „aprueba“ o „re-prueba“ las situaciones del yo soñado.

(3) Lo que es aún más sorprendente, la conciencia onírica posee un registro especial de *memoria*. Ella permite recordar, dentro de un sueño, situaciones o paisajes aparecidos en un sueño anterior y compararlos. Por ejemplo, yo con frecuencia sueño que tomo un ascensor para subir al piso superior de un edificio. El ascensor comienza a subir en sentido vertical, pero, súbitamente, comienza a marchar en sentido horizontal. Me ha sucedido, también con frecuencia, en una noche posterior, soñar que tomo un ascensor y antes de que éste comience a marchar me digo: „Al llegar más arriba este ascensor marchará en sentido horizontal“, cosa que en efecto sucede.

(4) Las tres condiciones anteriores implican la necesidad de suponer un *continuo de conciencia* que se manifiesta simultáneamente en tres provincias colindantes: el ego en vigilia, la conciencia onírica y la conciencia del yo soñado. No es éste el momento de hacer especulaciones, pero es muy probable que la conciencia onírica, al ser desarrollada, se convierta en una supraciencia que envuelva a las tres manifestaciones anteriores, así como el continuo de espacio envuelve los centros matemáticos de gravitación de todos los átomos del Universo.

Ahora bien, la instancia que está más cerca de esta conciencia de contradicción que presenta la estructura binaria de la conciencia onírica, es la *soledad* tal como la entiende Unamuno:

Sólo en la soledad alzamos nuestro corazón al Corazón del Universo... , sólo la soledad nos derrite esa espesa capa de pudor que nos aísla a los unos de los otros; sólo en la soledad nos encontramos; y al encontrarnos encontramos en nosotros a todos nuestros hermanos en soledad. Créeme que la soledad nos une tanto cuanto la sociedad nos separa.

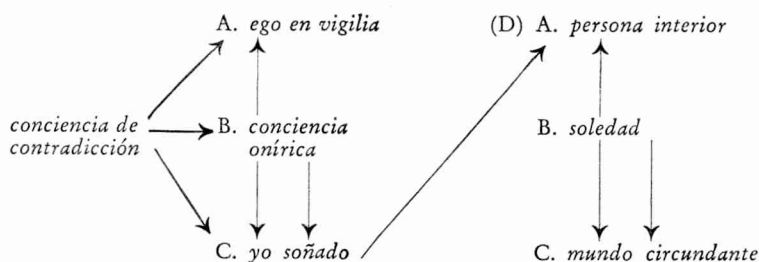
(Unamuno: *Soledad*, 1905)

La soledad es un recogimiento dentro de sí y, al mismo tiempo, una transcendencia hacia los otros, así como la conciencia onírica es un recogimiento dentro de la conciencia del ego en vigilia y, al mismo tiempo, una transcendencia hacia el yo soñado.

Creo que este paralelismo nos puede dar la clave para encontrar la base de la dialéctica de la soledad en el pensamiento de Unamuno, dialéctica que no es privativa de la soledad sino que sería válida para los diversos niveles del ser.

Podríamos decir entonces* que la conciencia de contradicción, básica para todos los niveles del ser, apunta hacia tres direcciones: hacia el ego en vigilia, hacia la conciencia onírica, y hacia el yo soñado. Pero con una reserva: la conciencia de contradicción permanece siempre en el *mismo* nivel de ser que la conciencia onírica. La conciencia de contradicción, la conciencia onírica y la soledad son, en realidad, tres momentos de un mismo plano. Las tres son diferentes, pero, paradójicamente, son iguales. Entre las tres se da una relación semejante a la que existe entre el ego en vigilia y el yo soñado:

* Nótese la similitud y diferencia con el esquema en la pag. 17. En Unamuno es decisivo el nivel (B), lo que indica que la personificación goza de mayor autonomía que en la experiencia religiosa ordinaria. En *Niebla* dicha autonomía alcanza incluso al personaje novelesco.

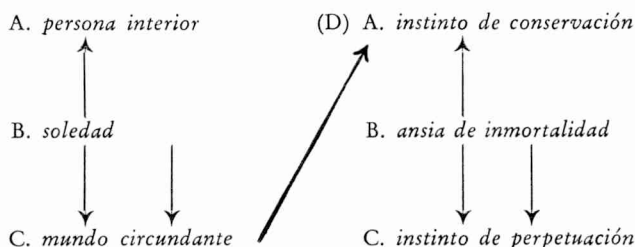


Conviene explicar este esquema para así poder distinguir con mayor claridad la diferencia que existe entre la dialéctica de tipo hegeliano y la dialéctica de Unamuno. Al mismo tiempo, arroja una mejor luz sobre la imagen de Unamuno con sus dos pies sobre el centro matemático de gravitación del átomo que usamos más arriba, imagen que al ser tomada en sentido demasiado literal podría deformar el pensamiento de nuestro autor.

Como hemos dicho, la conciencia onírica muestra dentro de sí un impulso que la expande en dos direcciones opuestas: una hacia el ego en vigilia y, otra, hacia el yo soñado. Si esta historia terminara aquí, la conciencia onírica se quedaría como el borrico de Buridan que se murió de hambre y de sed por no poder decidirse a comer pasto o a beber agua. Pero no hay tal cosa. La conciencia onírica, en este doble impulso, rebota y vuelve con mayor fuerza sobre el yo soñado. Por esto Unamuno repite con insistencia que nos salvamos no por lo que hemos sido, sino por lo que hemos querido ser. Por esto repite también con insistencia que vivir es escribir la novela de mi vida. Hay un escritor argentino que ha llevado esta idea hacia los límites de lo fantástico: me refiero a *Las ruinas circulares* de Jorge Luis Borges. Como la conciencia onírica vuelve sobre el yo soñado, hemos indicado este movimiento con una doble flecha.

Ahora bien, este proceso no queda encerrado dentro de sus propios límites, sino que, acto seguido, se produce un *salto*: el yo soñado sometido a la presión de la conciencia onírica estalla como una estrella *nova* (otra imagen cosmológica que nos recuerda el pasaje de Unamuno con que comenzamos este capítulo) y parte de su materia se proyecta hacia otro plano: el plano de la persona interior. Pues bien, dicho plano de la persona interior está, a su vez, engarzado dentro de una estructura binaria análoga a la primera, compuesta de dos extremos (la persona interior y el mundo circundante) y en medio de éstos, la soledad, que, esta vez, repite la función de la conciencia onírica. Y así indefinidamente.

Tomemos otro ejemplo para explicar este mismo proceso. Unamuno se ha referido con insistencia al conflicto entre instinto de conservación (hambre) e instinto de perpetuación (amor). Pues bien, si retomamos nuestro esquema en el punto que lo dejamos, tendríamos nuevamente un diagrama análogo al anterior:



La presión ejercida sobre la vivencia del mundo circundante hace que ésta estalle y parte de su materia forme parte del instinto de conservación (yo deseo sobrevivir en mi mundo circundante). Lo contrario a la autoconservación es mi desbordamiento hacia los otros en mi instinto de perpetuación. Y el centro de gravitación entre estos dos extremos es mi ansia de inmortalidad.

En su libro sobre la ontología de Miguel de Unamuno, François Meyer desarrolla muy extensamente esta visión del conflicto unamuniano, partiendo de la contradicción entre lo finito (*serse*) y lo infinito (*querer serlo todo*), pero sin caer en la tentación de reducir este conflicto y los que lo siguen a un esquema dialéctico. Esto es comprensible por cuanto los comentaristas de Unamuno sienten verdadero terror de reducir el pensamiento de nuestro autor a un „sistema cerrado“.

En honor a la verdad, debemos decir que nuestro intento no lo reduce a un „sistema cerrado“, sino que, al contrario, lo deja abierto. Los pares de vivencias contradictorias que presenta Unamuno se pueden ir agrupando los unos al lado de los otros en una línea indefinida, abierta hacia el infinito, como lo acabamos de hacer.

Para formar un „sistema cerrado“ sería necesario torcer esta línea recta y convertirla en *anillo*, de tal modo que el filosofar de Unamuno rematará en un *eterno retorno*. Pero esto es imposible para un hombre que siempre estuvo „contra esto y aquello“, un gran admirador de Sénancour, un hombre que buscaba el mar abierto de la lucha, del dolor y de la libertad.

VICENTE HUIDOBRO — LAS PERSONIFICACIONES GENERAN LA CONCIENCIA CREADORA DEL POETA

El problema que ahora nos preocupa podría resumirse en tres preguntas:

- I. ¿Cuáles son las grandes concepciones de la época que se reflejan en el creacionismo de Huidobro?
- II. ¿Qué es un „poema creado“?
- III. ¿Cuáles son los supuestos que posibilitan la creación poética en el sentido que la entiende Vicente Huidobro?

I · LAS GRANDES CONCEPCIONES DE LA ÉPOCA

Hacia 1916, cuando Vicente Huidobro comienza a redactar sus famosos *Manifiestos* del creacionismo, se van a producir algunos acontecimientos culturales que son dignos de anotar.

1. *Modernismo*

En primer lugar, dentro de la poesía hispanoamericana se da un hecho esencial: Rubén Darío y el modernismo que ya ha logrado imponerse y que ahora comienza a ser superado. Con Darío se impone la intuición emocional de la „atmósfera“. No se canta a un objeto. Por el contrario, se procura intuir y estructurar las sensaciones y emociones que traducen la atmósfera que rodea a los objetos. El poeta modernista trasciende los objetos de su inspiración y lanza sus ensueños hacia la inmensidad sugerida por la atmósfera que envuelve a esos mismos objetos. Tomemos, por ejemplo, *Era un aire suave* de Darío:

Era un aire suave, de pausados giros;
el hada Harmonía rimaba sus vuelos,
e iban frases vagas y tenues suspiros
entre los sollozos de los violoncelos.

...
¿Fué acaso en el Norte o en el Mediodía?
Yo el tiempo y el día y el país ignoro;
pero sé que Eulalia ríe todavía,
¡y es cruel y eterna su risa de oro!

Sin realizar un esfuerzo crítico muy especial, vemos aquí que la atmósfera de „aire suave“ es la que pone en movimiento a nuestra imaginación y la impulsa a trascender sus límites, la va obligando poco a poco a deslizarse fuera de sí misma hasta hacerla llegar a un país ignoto de vagos recuerdos.

Dicho de otro modo: al ser activados por el objeto de la inspiración, los materiales del inconsciente se transparentan en la conciencia, creando así una atmósfera pletórica de signos emotivos que serán los que determinan el camino de la *transcendencia*, de la elevación hacia lo infinito.

Ahora bien, es conocida la influencia que tuvo el Modernismo sobre el joven Huidobro quien hasta el final de su vida mantuvo una inquebrantable admiración por Darío. Precisamente, en su poema *Apoteosis*, Huidobro nos transmite este movimiento de transcendencia tan característico de la atmósfera del poema modernista. Dicho poema fué escrito para celebrar la visita de Darío a Chile y dice en un pasaje:

Heraldo del alba de un nuevo jardín,
Príncipe del ritmo, amante del arcano,
Viniste en el cisne del rey Lohengrín,
La luz en la mente, la lira en la mano.

Oyendo tus versos de rítmico ensueño,
Mirando tus cisnes, blancos alabastros,
Sentíme invadido de un místico sueño;
Te vía cruzar persiguiendo los astros.

Icaro impotente rugía de ira,
El águila al verte paraba su vuelo,
Y en tanto cantabas, en torno a tu lira
Un meeting de estrellas te oía en el cielo.

Esta influencia del Modernismo va a persistir en Huidobro hasta mucho más adelante, cuando en 1926 escribe su célebre poema *Pasión pasión y muerte*:

Como tú, Señor, tengo los brazos abiertos aguardándola a ella.
Así lo he prometido y me fatigan tantos siglos de espera.

Se me caen los brazos como aspas rotas sobre la tierra.
¿No podrías, Señor, adelantar la fecha?

Señor, en la noche de tu cielo ha pasado un aerolito
Llevándose un voto suyo y su mirada al fondo del infinito.
Hasta el fin de los siglos seguirá rodando nuestro anhelo allí escrito.

Si la atmósfera de movimiento transcendente es una característica del Modernismo — característica por lo demás heredada del romanticismo — esto indica que Huidobro, para superar ese estadio poético, debía necesariamente enfatizar el otro extremo: la *inmanencia*. Ahora bien, llevando esta idea hasta sus últimas consecuencias, como pudiera haberlo hecho Spinoza, podríamos decir que el fondo mismo de la inmanencia es la *autosuficiencia*. De aquí la famosa definición de Spinoza que fija la inmanencia de la substancia: „Por substancia entiendo lo lo que es en sí y se concibe por sí, es decir, aquello cuya idea puede ser formada independientemente de toda otra idea“ (Ética I, Def. 1).

Huidobro, por su parte, va a proyectar esta idea sobre la materia poética llegando así a afirmar la autosuficiencia de la imagen poética. Para él la imagen será una estructura autosuficiente que no necesita de ningún objeto real para existir y tener validez. Con frecuencia mencionaremos su imagen „horizonte cuadrado“. Pues bien, si el horizonte guarda alguna relación con la realidad, debe ser un „horizonte redondo“. Pero si no la guarda y es imagen autosuficiente, entonces el „horizonte cuadrado“ tiene más realidad poética que el „horizonte redondo“.

2. *Psicoanálisis*

En segundo lugar, además de su posición frente al Modernismo, Huidobro va a tomar posición frente a otro de los grandes acontecimientos culturales de su época: Freud y el psicoanálisis con su noción del inconsciente y sus mecanismos psíquicos y automatismos. Más concretamente aún, Huidobro va a ser influido por el postulado psicoanalítico que afirma que dentro del inconsciente pierden su validez el principio de contradicción y el orden de las secuencias del espacio y del tiempo. Como ejemplo, voy a citar un sueño que tuve hace días y que guarda una extraña similitud con la imagen huidobriana de „horizonte cuadrado“: Voy en una embarcación acompañado de un hombre que no puedo ver pero que sé que está presente. Navegamos por mar abierto. De pronto llegamos a un grupo de tres islas y desembarcamos en una de ellas. Hay allí un pequeño promontorio desde el cual se observa la inmensidad del océano azul. Vuelvo mi mirada hacia mi acompañante pero éste continúa siendo invisible. Sobre el promontorio veo dos árboles. Uno da la impresión de tener frutos semejantes a las mazorcas de maíz. El otro árbol tiene hojas solamente, pero éstas están divididas geométricamente en dos secciones: a un lado hojas de color amarillo dorado; al otro, hojas de color café

rojizo. Quedo asombrado con esta escena. Luego, sin saber cómo y por qué, volvemos a tomar la embarcación e inmediatamente llegamos a un puerto que tiene una bahía muy pequeña y que está encerrada por murallones que convierten al puerto en un perfecto cuadrado. Con sorpresa me doy cuenta entonces que el océano inmenso y las tres islas están encerradas dentro de ese cuadrado.

Cito este sueño no para interpretarlo, sino simplemente para señalar su analogía con los puntos que va a tocar Huidobro:

- a) Hay aquí algo redondo (la inmensidad del mar) que queda finalmente reducida a algo cuadrado (la bahía del puerto).
- b) Hay algo que existe y no existe al mismo tiempo (el hombre que me acompaña).
- c) Prácticamente no hay distancia entre un punto (las islas) y otro (el puerto). Mejor dicho, esa distancia es enorme y nula al mismo tiempo.
- d) Prácticamente no hay diferencia de tiempo al viajar de un lugar a otro. Los momentos son simultáneos.

Pero en este sueño, si nos fijamos bien, las imágenes se constelan alrededor de centros gravitatorios arquetípicos: El mar, imagen tradicional del inconsciente. Dos hombres, yo y mi sombra. Una embarcación, símbolo del viaje hacia las profundidades del alma. Tres islas, reflejo de una trinidad o de una preocupación religiosa. Dos árboles, uno con las mazorcas de la vida, vida que se desarrolla según los contrarios, simbolizados por las hojas de dos colores del otro árbol. Un cuadrado que simboliza la totalidad que debe alcanzar la psique en su desarrollo.

Ahora bien, en la poesía huidobriana los centros gravitatorios o no tienen función o bien su función es secundaria. Lo importante es la creación pura de la imagen. Es decir, lo importante para el poeta es crear la imagen en su estado previo a la ordenación que le da la conciencia, pues lo que hace la conciencia no es otra cosa que ordenar las imágenes según estructuras preestablecidas que reproducen por analogía el orden cósmico. Huidobro comprendía muy bien el peligro que, para la poesía, representaba la conciencia racionalizadora. Veremos más adelante que el mismo Huidobro no pudo librarse completamente de este peligro. Pues, la conciencia toma su inspiración de los objetos, los cuenta con la matemática o los canta con la poesía, pero, en todo caso, impulsa a sus imágenes a formar un todo ordenado, como lo es una ecuación o un poema romántico.

Visualizando la posición de Huidobro en un plano más profundo, podríamos decir que nuestro poeta trata de situar sus imágenes, no en

el plano de nuestro mundo presente, sino en un plano que correspondería analógicamente al estadio en que se encontraban las cosas en el caos, en la matriz abisal donde dormían las cosas en el transcurso de la noche primordial de la creación. Por esto, Huidobro al señalar la misión creativa del hombre, dice en su Manifiesto titulado *La creación pura*: „El hombre nunca estuvo más cerca de la Naturaleza que ahora que ya no busca imitarla en sus apariencias, sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el plano de sus leyes constructivas, en la realización de un todo, en el mecanismo de la producción de nuevas formas.“

Si todo esto que acabamos de decir es cierto, la imagen poética preconizada por Huidobro se acunaría en la matriz del inconsciente y el esfuerzo que realizaría el poeta para relacionarse con el inconsciente sería otro movimiento conducente a la inmanencia.

Ahora bien, un doble movimiento hacia la inmanencia — su reacción contra la transcendencia manifestada en los modernistas y su intento de fundamentar la imagen poética sobre la matriz misteriosa del inconsciente — podría conducir inevitablemente a Huidobro a postular una poesía totalmente hermética cuya comunicación sería imposible. Era, pues, necesario relacionar de algún modo la imagen con la conciencia del poeta y del lector, hacerla más luminosa.

3. *La evolución creadora*

Va a ser otra concepción que flotaba en el ambiente espiritual de esa época la que va a ayudar a Huidobro a escaparse de este callejón sin salida. La idea de la evolución creadora, puesta en moda por Bergson en 1907, alcanzó en esos años una influencia de la cual Huidobro no podía evadirse.

Más tarde, en 1916, Samuel Alexander pronunció en la Universidad de Glasgow sus famosas conferencias sobre espacio, tiempo y divinidad. En ellas, el filósofo australiano sostenía que de la matriz primordial espacio-tiempo iban emergiendo nuevas formas de realidad cada vez más complejas. De dicha matriz emergía la materia. De la materia, la vida. De la vida, la conciencia. De la conciencia, el espíritu. Y del espíritu, la divinidad. La divinidad no era la creadora del mundo, sino, al revés, era ésta el último producto de una evolución emergente.

Estas modalidades del evolucionismo obtuvieron, pues, mucho éxito y más tarde, con otros matices, fueron reelaboradas por Teilhard de Chardin.

La Naturaleza se presentaba así como una matriz creativa, como un proceso dinámico, como duración pura. La idea fué recogida por Huidobro — repetimos — cuando dijo: „El hombre nunca estuvo más cerca de la naturaleza que ahora que ya no busca imitarla en sus apariencias, sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el plano de sus leyes constructivas, en la realización de un todo, en el mecanismo de la producción de nuevas formas.“

II · EL POEMA CREADO

Estas tres grandes influencias que acabamos de señalar van a arrojar alguna luz sobre la teoría huidobriana del poema creado.

En su Manifiesto titulado *El creacionismo* dice Huidobro: „El hombre ya ha inventado toda una fauna nueva que anda, vuela, nada, y llena la tierra, el espacio y los mares con sus galopes desenfrenados, con sus gritos y sus gemidos. / Lo realizado en la mecánica también se ha hecho en la poesía. Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos.“

Esto que acabamos de citar hay que entenderlo, sin embargo, dentro de sus justos límites: no se trata aquí de crear un poema que sea algo así como un delirio psicótico, puesto que entonces el poema sería el producto de un loco y no de un poeta. Más adelante veremos cómo Huidobro salva esta dificultad con su teoría de la „superconciencia poética“. Al revés, se trata aquí de imitar la Naturaleza, pero imitarla en sus procesos internos y no en sus apariencias.

Como ejemplo de imagen creada, hemos citado ya la de „horizonte cuadrado“. En el Manifiesto que citamos ahora, Huidobro agrega otros ejemplos: „Los lingotes de la tempestad“, „La noche está de sombrero“. Todas estas imágenes tienen algo en común: en ellas la imaginación une dos elementos contrarios y los concilia unificándolos dentro de la matriz creativa del inconsciente. Los lingotes, en general, representan el mundo ordenado y previsible del buen burgués que es precisamente el hombre que se resguarda contra las tempestades de la vida. Pero en la imagen creada, estas dos instancias contradictorias aparecen unificadas en otro plano — el plano de lo maravilloso — muy distinto del plano de nuestra vida cotidiana.

Pero mucho más interesante que repetir estos ejemplos, sería aplicar las grandes influencias sufridas por Huidobro a la interpretación de un largo pasaje — aparentemente incomprensible — del más importante de sus poemas. Me refiero a *Altazor* (1931), un poema de largo aliento, donde Huidobro intenta darnos una síntesis de su posición frente a la vida y a la poesía.

Este poema que ha sido maltratado por los críticos al juzgarlo como el poema anti-creacionista por excelencia (1), es explicado por Braulio Arenas con estas atinadas palabras:

„*Altazor* es un largo poema. La técnica de los poemas de gran extensión supone complicados problemas para los autores. Generalmente la poesía lírica se expresa en un corto texto, no más allá de lo que un lector medio alcanza a leer inmediatamente. Para conseguir la identidad de un poema largo (no nos referimos a un poema corto alargado artificialmente) se requiere prestar al poema una espina dorsal que lo mantenga en pie naturalmente y no por la ley de la inercia. Se requiere, además, una arquitectura que le preste su contenido. En el caso de *Altazor*, esta espina dorsal es la historia, contada en siete cantos, de la palabra humana vuelta verbo poético. De ahí el desarticulado final, con frases rotas y palabras de confusa algarabía, pues consideraba Huidobro que la poesía iba a cumplir su carrera como el sol, que se destroza en mil fragmentos de luz sobre el horizonte de la tarde“ (*Prólogo a las Obras completas de Vicente Huidobro*).

Es precisamente el momento inmediatamente anterior a ese final de palabras de confusa algarabía al que quisiera referirme para así analizar los mecanismos que impulsan a la creación huidobriana.

En efecto, hacia el fin de *Altazor* (Canto V), Huidobro recurre a la asociación automática de palabras puesta en movimiento por la palabra *molino*. Se trata de una larguísima enumeración compuesta por series de este tipo:

Molino de viento
Molino de aliento
Molino de cuento
Molino de intento
— etc. —

Como se ve, se trata de una serie donde se va asociando automáticamente la palabra *molino* seguida de la preposición *de*. Enseguida Huidobro inicia otras series con *molino* seguido de otra preposición o simplemente de un adjetivo. De este modo, las series se pueden ordenar así:

- 1) Serie de: Molino de viento
- 2) Serie de: Molino del portento
- 3) Serie de: Molino en fragmento
- 4) Serie de: Molino con talento
- 5) Serie de: Molino para aposento
- 6) Serie de: Molino como ornamento
- 7) Serie de: Molino a sotavento
- 8) Serie de: Molino que invento
- 9) Serie de: Molino lento

La solución más fácil, en este caso, sería despachar estas series diciendo que se trata de una simple enumeración asociativa caótica, producida al azar. Sin embargo, debemos tener presente el hecho de que en la psique *no* hay casualidades. Y, por otra parte, debemos tener presente la propia actitud creacionista de Huidobro que en este caso nos diría: No podemos saber si es el viento el que crea el molino, o si es el molino el que crea el viento.

En este caso concreto, es el molino el que va creando *circunstancias maravillosas* que escapan del plano de nuestra vida cotidiana. Si nos atenemos a esta sencilla consideración, veremos que las series propuestas por Huidobro obedecen a un proceso de creación que no sólo implica los postulados de su propia poética, sino, además, implica las influencias sufridas por Huidobro:

(1) *Molino de viento*. El molino, que representa aquí la matriz primordial de donde emergen las cosas, genera el viento que se expande en *todas direcciones*. Dicho de otro modo y siguiendo una terminología que sería grata a Hesiodo: el Caos originario engendra al Eros cosmogónico. Lo que Hesiodo postula para el universo natural, Huidobro lo postula para el mundo maravilloso de la poesía. Se observa aquí el sentido de transcendencia de la poesía modernista: „Molino de viento“ sería una imagen para ser usada por cualquiera de los discípulos de Darío.

(2) *Molino del portento*. Sin embargo, para crear, el viento (Eros) debe localizarse sobre un *punto especial*, pues de lo contrario su creatividad sería difusa y no podría generar algo concreto. Para Hesiodo este punto especial sería un Dios o un objeto natural como el cielo o la tierra. Pero para Huidobro este punto especial es la imagen creada (portento), algo que solamente pertenece a su universo poético. Se observa aquí un movimiento contrario al anterior, un movimiento que se dirige hacia adentro, hacia la inmanencia que permite que la imagen creada subsista en sí, independientemente de los objetos exteriores.

(3) *Molino en fragmento*. Pero un punto especial es ya un *fragmento*,

algo que se desliga del resto defendiéndose en su propia inmanencia, como un señor dentro de su castillo feudal.

(4) *Molino con talento*. Sin embargo, una vez fragmentada, la realidad (sea natural o poética) debe ser reunificada, pues de lo contrario el mundo se convertiría en un archipiélago de inmanencias, islas sin relación las unas con las otras. El factor unificativo es precisamente el *Logos*, el pensamiento capaz de unificar (Pensar es relacionar, decía Renouvier) las novedades de la creación según leyes de ordenación, sin hacerles perder su carácter de novedades, es decir, mediante esa operación que llamamos talento. El talento sería en este caso el factor que unifica los fragmentos de la creación, ordenándolos en un todo, en una duración totalizante que fijaría el sentido de una evolución creadora.

(5) *Molino para aposento*. Pero para efectuar esta reunificación, esta totalidad, dejando sin embargo a cada fragmento en la plenitud de su espontaneidad creadora, el talento debe colocar a cada fragmento dentro de un *espacio interior* (aposento) en donde el fragmento se sienta a su gusto, como el niño dentro del aposento materno. De nuevo observamos aquí un movimiento en sentido de la inmanencia, algo así como un retorno al seno materno.

(6) *Molino como ornamento*. Para que dicha reunificación mantenga el dinamismo vital y no sea una simple adición aritmética, debe producir un todo en movimiento, un todo que presente una *finalidad*. Esa finalidad es la que produce la belleza de lo creado. La teleología es, pues, el ornamento del universo. Se da aquí, sea dicho de paso, un movimiento en sentido de la transcendencia, un impulso hacia un valor exterior al todo.

(7) *Molino a sotavento*. Al existir una finalidad, al dirigirse las cosas hacia un valor que ornamenta, que da belleza y maravilla, el viento de la creación debe soplar en un *sentido determinado* (sotavento). El viento debe limitarse en una dirección, debe respetar la inmanencia.

(8) *Molino que invento*. Cuando el viento de la creación se limita, se vuelve sobre sí mismo, se conoce a sí mismo, surge la *conciencia del poeta*. El poeta inventa así un mundo propio que es paralelo al mundo natural.

(9) *Molino lento*. Al inventar, al crear, el poeta usa palabras (adjetivos en esta serie) que sitúan la creación poética dentro del ámbito *autónomo* de la conciencia. Dicha autonomía se hace más pronunciada a medida que avanza el proceso creativo del poeta llegando al final a producir una profusión de palabras que, sin tener un sentido determinado, aumenta, en cambio, la intensidad de la conciencia del poeta,

pone al poeta en estado de tensión a fin de que penetre en el plano de un mundo especial, un plano propio de las imágenes creadas. Por esta razón, la enumeración termina con una afirmación explícita: el molino engendra („teje“) el mundo donde ahora mora el poeta:

Así eres molino de viento
Molino de asiento
Molino de asiento del viento
Que teje las noches y las mañanas
Que hila las nieblas de ultratumba
Molino de aspavientos y del viento en aspas
El paisaje se llena de tus locuras.

De este modo, al menos ciertos pasajes de *Altazor*, nos mostrarían la esencia de un poema creado. Si nuestra interpretación es válida, un poema creado reuniría entonces las siguientes condiciones:

- a) Sus imágenes están formadas por elementos contrarios (horizonte-cuadrado) cuya conciliación se efectúa a nivel del inconsciente.
- b) Dicha conciliación implica ausencia del principio de contradicción y re-ordenación de los continuos de espacio y tiempo, siguiendo así un modelo propio de la creación onírica.
- c) Las imágenes así formadas se van ensartando dentro de un proceso dialéctico que va de lo más universal y transcendente hasta lo más íntimo e inmanente, según hemos visto al interpretar un pasaje de *Altazor*. Por supuesto, este proceso dialéctico no aparece siempre en su forma acabada. Un poema creado puede poner su énfasis en un solo estadio del proceso, dejando caer los estadios restantes.

Ahora bien, este tercer punto, que llamo aquí proceso dialéctico del poema creado, es lo que Huidobro considera como la base misma de su estética. Voy a transcribir a continuación las palabras de Huidobro expuestas en su Manifiesto titulado *El creacionismo*, observando desde ahora que sus ideas reflejan precisamente un movimiento psíquico que va de lo transcendente a lo inmanente, de la visión del horizonte infinito a la vivencia del horizonte cuadrado íntimamente humano e inmanente al plano de la creación poética. Dice Huidobro:

En la época de la revista *Nord-Sud*, de la que fui uno de los fundadores, todos teníamos más o menos la misma orientación en nuestras búsquedas, pero en el fondo estábamos bastante lejos unos de otros.

Mientras otros hacían buhardas ovaladas, yo hacía horizontes cuadrados. He aquí la diferencia expresada en dos palabras. Como todas las buhardas son ovaladas, la poesía sigue siendo realista. Como los horizontes no son cuadrados, el autor muestra algo creado por él.

Cuando apareció *Horizon carré*, he aquí cómo expliqué dicho título en una carta al crítico y amigo Thomas Chazal:

Horizonte cuadrado. Un hecho nuevo inventado por mí, creado por mí, que no podría existir sin mí. Deseo, mi querido amigo, englobar en este título toda mi estética, la que usted conoce desde hace algún tiempo.

Este título explica la base de mi teoría poética. Ha condensado en sí la esencia de mis principios.

1) Humanizar las cosas. Todo lo que pasa a través del organismo del poeta debe coger la mayor cantidad de su calor. Aquí algo vasto, enorme, como el horizonte, se humaniza, se hace íntimo, filial gracias al adjetivo *cuadrado*. El infinito anida en nuestro corazón.

2) Lo vago se precisa. Al cerrar las ventanas de nuestra alma, lo que podía escaparse y gasificarse, deshilacharse, queda encerrado y se solidifica.

3) Lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto. Es decir, el equilibrio perfecto, pues si lo abstracto tendiera hacia lo abstracto, se desharía en sus manos o se filtraría por entre sus dedos. Y si usted concretiza aún más lo concreto, éste le servirá para beber vino a amoblar su casa, pero jamás para amoblar su alma.

4) Lo que es demasiado poético para ser creado se transforma en algo creado al cambiar su valor usual, ya que si el horizonte era poético en sí, si el horizonte era poesía en la vida, al calificársele de cuadrado acaba siendo poesía en el arte. De poesía muerta pasa a ser poesía viva.

III · LOS SUPUESTOS DEL ACTO CREADOR

Para finalizar digamos unas breves palabras sobre los supuestos en que descansa el proceso creativo del poema tal como lo entiende Huidobro.

El primer supuesto reside en el hecho de que el proceso poético *repite en cierto modo* las operaciones y los modelos del cosmos. Si no los repitiera, la poesía no pasaría de ser una manifestación psicótica, lo que Huidobro ha rechazado expresamente en su *Manifiesto de manifiestos* al decir:

El poema creacionista sólo nace de un estado de superconciencia o de delirio poético.

Voy, pues, a definir qué entiendo por superconciencia. La superconciencia se logra cuando nuestras facultades intelectuales adquieren una intensidad vibratoria superior, una longitud de onda, una calidad de onda, infinitamente más poderosa que de ordinario. En el poeta, este estado puede producirse, puede desencadenarse mediante algún hecho insignificante e invisible, a veces, para el propio poeta.

En el estado de superconciencia la razón y la imaginación transpasan la atmósfera habitual, se hallan como electrificadas, nuestro aparato cerebral está a alta presión.

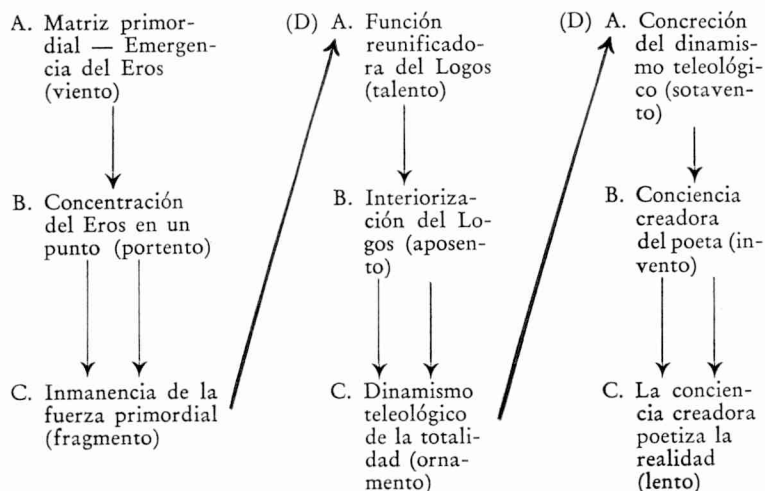
La posibilidad de ponerse en este estado sólo *pertenece* a los poetas, y no hay nada más falso que aquel refrán que dice: „De poeta y loco todos tenemos un poco.“

El segundo supuesto consiste en admitir que los diversos planos de la Naturaleza *pueden modificar* el modelo original de la creación. Por esto hemos hablado del „evolucionismo emergente“ al referirnos a Samuel Alexander al principio de este capítulo. Esto tal vez parecía, a primera vista, algo fuera de lugar. Ahora no lo es, ahora está en su lugar. Los planos de la Naturaleza pueden producir nuevas formas que, cualitativamente, escapan del modelo original. En este sentido, la creación interna, lo maravilloso de la poesía, podría producir imágenes que son cualitativamente más ricas que los hechos naturales. Los mecanismos de producción son los mismos — o son paralelos si se quiere — pero los productos son cualitativamente diferentes.

Como consecuencia, el tercer supuesto consistiría en aceptar cierto tipo de *libertad creadora* operante en los diversos planos de la realidad. Dichos planos no estarían predeterminados desde toda eternidad, sino que „libremente“ podrían crear algo nuevo.

El poeta crearía algo nuevo (un poema creado) que, a su vez, activaría las energías creadoras del lector impulsándolo a cooperar en la creación de lo maravilloso. Sólo así la creación sería comunicable y podría perpetuarse a lo largo del tiempo y del espacio.

Volviendo ahora a lo que hemos dicho anteriormente sobre la distribución de la energía psíquica en el proceso de la experiencia religiosa y la aplicación de este esquema en el pensamiento de Unamuno, la relación entre las personificaciones presentadas por Huidobro sería la siguiente:



Nótese, sin embargo, como ya hemos advertido, una diferencia fundamental. El pensamiento de Huidobro está saturado de esencias míticas. Por lo tanto, el nivel B, ocupado en Unamuno por los sentimientos (soledad, ansia de inmortalidad) que siempre conservan su autonomía, es utilizado por Huidobro para colocar sentimientos que, por concreción, van finalmente a generar la conciencia creadora del poeta. Dicho simbólicamente: el poeta sería así un pequeño dios engendrado por los Dioses mayores. Entre Unamuno y Huidobro existe la misma diferencia que va de un filósofo a un poeta.

JORGE LUIS BORGES — LA PALINGENESIA DE UNA PERSONIFICACIÓN DESMEMBRADA

Dios mueve al jugador y éste, la pieza.
¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza
De polvo y tiempo y sueño y agonía?
Borges: *Ajedrez*

I · LA GALERÍA DE ESPEJOS NEGROS

En su relato titulado *La muerte y la brújula* Borges pone estas palabras en boca de uno de sus personajes: „La casa no es tan grande. La agrandan la penumbra, la simetría, los espejos, los muchos años, mi desconocimiento, la soledad.“ Palabras que contienen en sí, a modo de sugestión y visión de soslayo, los elementos que entrarán a componer la imagen fundamental del universo interior de nuestro autor.

En efecto, hace algunos años, con motivo de una conversación sostenida en la Universidad de Bristol, al preguntarle yo: ¿Cree Ud. que su mundo interior es una especie de palacio bien ordenado, de selva o de callejón sin salida? — Borges me respondió:

„Mi mundo interior sería un conjunto de espejos donde no es posible saber cuál espejo está reflejando la imagen formada previamente en otro. (Esta idea se refleja naturalmente en el poema „Ajedrez“ que citamos más arriba.) Al venir a Bristol y visitar esta ciudad me han llamado la atención unos espejos negros. Espejos negros: esto es una paradoja. Con seguridad me referiré a esta experiencia en uno de mis próximos cuentos. Espejos y laberinto son sinónimos. Mi mundo interior sería un laberinto de espejos.“

Para mayor claridad y persistiendo en esta idea de la serie infinita, le pregunté: ¿No cree Ud. que sería posible aplicar a la imagen de su mundo interior el criterio de Aristóteles sobre el infinito actual y llegar así a la conclusión de que existe un *Primer Espejo Inmóvil*? — A lo que Borges me contestó:

„Esta pregunta es demasiado metafísica. Yo no soy metafísico. Pero en todo caso puedo decirle que la serie de espejos es infinita. Una lógica aristotélica sería aquí imposible. La serie de espejos debe perderse en el infinito.“

Todo esto nos lleva naturalmente a ciertas conclusiones importantes que, aunque fáciles, conviene no olvidar para la mejor comprensión de lo que estamos exponiendo:

En primer lugar, se observa una notable diferencia entre esta imagen interior y otras que son familiares, por ejemplo, la del *castillo interior*

de Santa Teresa de Avila o la del *buracán* en Santa Rosa de Lima. A simple vista, la imagen de Santa Teresa parece ser estática y la de Santa Rosa, dinámica. Pero si nos detenemos a mirar la imagen de Borges, resulta que ésta no es ni dinámica ni estática, o inversamente, podría ser simultáneamente dinámica y estática. Si un espejo refleja el movimiento de un objeto, dicho movimiento se repetirá infinitas veces a lo largo de la serie infinita de espejos. Pero la serie misma de espejos será estática, inmóvil. Conviene recordar este carácter antinómico de la imagen para comprender lo que sigue más adelante.

En segundo lugar, la imagen de Borges posee infinitud pero *no* totalidad, a la inversa de la imagen de Santa Teresa que es finita pero totalizante, o de la imagen de Santa Rosa que tiende a infinitizar los objetos contenidos en ella, a lanzarlos hacia una inmensidad que los totaliza. O sea, la imagen de Borges es una *serie infinita*, abierta, pero nunca totalizante. „Yo rechazo el todo para exaltar cada una de sus partes“, dice Borges en su *Nueva refutación del tiempo*.

Por último, si recordamos que el tiempo es la materia prima de toda imagen interior — (en cierta manera la imagen interior espacializa al tiempo, lo convierte en figura geométrica) — resulta que, en Borges, al ser la imagen interior una especie de archipiélago de figuras reflejadas hasta el infinito, el tiempo que la compone tiende a fragmentarse, a disgregarse, para convertirse finalmente a su vez en archipiélago:

„Sin embargo, negadas la materia y el espíritu, que son continuidades, negado también el espacio, no sé con qué derecho retendremos esa continuidad que es el tiempo. Fuera de cada percepción (actual o conjetural) no existe la materia; fuera de cada estado mental no existe el espíritu; tampoco el tiempo existirá fuera de cada instante presente“ (*Nueva refutación del tiempo*).

II · LAS APORÍAS DE LA SERIE INFINITA

Literalmente una aporía es un problema sin solución, sin camino de salida. En este sentido, Zenón de Elea rechazó el tiempo, pues la serie infinita de sus instantes presenta un problema sin solución: Aquiles jamás puede alcanzar la tortuga, la flecha jamás puede llegar al blanco.

Siglos más tarde Kant volvió sobre estos mismos problemas, pero con un enfoque bastante diferente. En la *Estética Transcendental* de la *Crítica de la razón pura*, Kant plantea la cuestión más o menos en estos términos: ¿Qué queda si yo, en un esfuerzo de mi imaginación,

suprimo todos los objetos del Universo? — Y responde: Queda un espacio vacío y un tiempo vacío. Ahora bien, ese espacio y tiempo vacíos no son cosas que existan en sí, son sólo formas a priori de la sensibilidad, condiciones de toda experiencia posible. Por lo tanto, no es de extrañarse si el espacio y el tiempo presentan antinomias: podemos con la misma facilidad y rigor lógico demostrar que el espacio y el tiempo son finitos o infinitos. O sea, una condición de posibilidad de toda experiencia posible debe ser elástica, debe maniobrar con la misma facilidad las experiencias que apuntan hacia lo finito o hacia lo infinito.

Ahora bien, espacio y tiempo son „continuos“ (o „continuidades“ como dice Borges), es decir, ambos aceptan la fragmentación para constituir una serie infinita. El lugar donde yo estoy está rodeado por cierta área, esa área está a su vez rodeada por otra área mayor, y ésta por otra mayor, y así hasta el infinito. El instante del „ahora“ ha sido precedido por un instante anterior, y éste, a su vez, por otro anterior, y así hasta el infinito.

Siendo así, no es de extrañarse que, al hacer uso de una serie, Borges recurra a la infinitud para concebir el mundo como un poema que se continúa escribiendo en la eternidad del tiempo (*Inferno* I, 32), o a la contracción indefinida de la finitud para llegar a afirmar que „Espacio y tiempo y Borges ya me dejan“ (*Límites*), o a la condensación indefinida de la serie hasta llegar a imaginar „un lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos“ (*El Aleph*).

III · EL CONTINUO DE CONCIENCIA

Pero nuestro autor va más lejos.

Visualizar el espacio y el tiempo para luego desmembrarlos en una serie infinita de lugares o de instantes, es algo familiar. Menos familiar es llevar la formulación de Kant hasta sus últimas consecuencias: ¿Qué queda si yo, con otro esfuerzo de la imaginación, suprimo el espacio y el tiempo vacíos? — Queda naturalmente la *conciencia vacía* (algo incomprensible para un occidental) que es el último límite a que podemos llegar en nuestro intento de liberarnos de las cosas o condiciones que nos rodean. Más allá de la conciencia vacía estaría el Nirvana.

A simple vista, parece ser que la conciencia vacía — a diferencia del espacio o del tiempo — no podría aceptar la estructura de un con-

tinuo. Solamente se podría fragmentar y serializar la extensión del espacio o la duración del tiempo. Pero Borges, sin embargo, llega al extremo de serializar la conciencia y darle el tratamiento de un continuo, según podemos apreciar en su relato titulado *Las ruinas circulares*: un hombre crea a otro soñándolo, y éste a su vez sueña a otro y así indefinidamente. Borges confiesa el origen oriental de esta idea: „Otros textos budistas dicen que el mundo se aniquila y resurge seis mil quinientos millones de veces por día y que todo hombre es una ilusión, vertiginosamente obrada por una serie de hombres momentáneos y solos“ (*Nueva refutación del tiempo*).

Pero al llegar a este punto nos encontramos con otro aspecto que nos ayuda a una mejor comprensión de este asunto. Es la serie de lugares la que forma al espacio, como la serie de instantes es la que forma al tiempo. O usando una expresión grata a Kant, podríamos decir que la serie es la forma a priori del continuo. Sin la serie no podríamos nunca llegar a la intuición del continuo.

Análogamente, es la serie de estados conscientes la que forma a la conciencia, pero con una diferencia fundamental respecto a las series de espacio y tiempo: es la repetición de determinados elementos de la serie de conciencia la que posibilita la memoria y la percepción de la eternidad.

En efecto, esta manera de reflejar la concepción de la serie infinita dentro de la serie de estados de conciencia se observa asimismo en el modo en que Borges concibe la eternidad. En su *Historia de la Eternidad*, refiriéndose a una banal experiencia de una calle desierta, la visión de una pared mirada en noche serena empuja a Borges a describir su idea de la eternidad en estos términos:

„Esa pura representación de hechos homogéneos — noche en serenidad, parecida límpida, olor provinciano de la madre selva, barro fundamental — no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir es identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo.“

„Es evidente que el número de tales momentos humanos no es infinito. Los elementales — los de sufrimiento físico y goce físico, los de acercamiento del sueño, los de la audición de una música, los de mucha intensidad o mucho desgano — son más impersonales aún. Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal. Pero ni siquiera tenemos la seguridad de nuestra pobreza, puesto que el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo,

no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión. Quede, pues, en anécdota emocional la vislumbrada idea y en la confesa irresolución de esta hoja el momento verdadero de éxtasis y la insinuación posible de eternidad de que esa noche no me fué avara.“

Para ilustrar esta idea podríamos designar la serie de estados de conciencia con los números naturales 1, 2, 3, 4, etc. Ahora bien, dentro de esta serie hay un estado especial que se repite (?) cada ciertas veces, por ejemplo: 1, 2, 3, 4, 5 — n — 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 — n — 13, 14, etc. El estado n sería indicativo de la eternidad, pero sería mejor decir que *no* se repite propiamente („repetirse“ indica fenecer y volver a aparecer como por arte de magia); más bien el estado n está siempre presente a lo largo de la serie, pero es como esos ríos caprichosos que a veces se hunden en la tierra para luego salir a la superficie un poco más adelante. De esta manera, se aceptaría una „re-aparición“ (signo de pobreza, según Borges), pero se evitaría la teoría del eterno retorno. O sea, hay „re-aparición“ pero la serie infinita está abierta, desmembrada como un archipiélago.

En el extremo opuesto a Borges, en una filosofía totalizante, como lo es, por ejemplo, el pensamiento hindú, los continuos de espacio, tiempo y conciencia pueden intersectarse, coincidir en un punto y entonces se origina la conciencia concreta del hombre con su intuición del yo, del instante y del lugar.

Pero en un pensamiento como el de Borges, donde las series *no* coinciden plenamente, donde la imagen interior implica desmembración, archipiélago („Yo rechazo el todo para exaltar cada una de sus partes“), donde cada serie puede seguir un curso autónomo, su posible intersección está sujeta a una especie de *arte combinatoria*: es la *lotería* de las series la que produce una determinada combinación que, en última instancia, estructura la experiencia relatada por nuestro autor. Como ejemplo, volvamos a nuestra primera cita: „La casa no es tan grande. La agrandan la penumbra, la simetría, los espejos, los muchos años, mi desconocimiento, la soledad.“ Estamos en un lugar (*la casa*), pero la determinación de dicho lugar no depende exclusivamente de las determinaciones del continuo espacial o de las relaciones intrínsecas del espacio con el tiempo y la conciencia. Al revés, hay un divorcio del espacio en relación al tiempo y a la conciencia. Hay determinaciones de espacio (*penumbra, simetría, espejos*). Hay otra larguísima serie de determinaciones temporales (*los muchos años*) que escapa a la estrecha área del lugar arrastrando nuestra imaginación hacia instantes que existían antes que la casa y que existirán después que ésta haya sido

destruída. Hay, por último, otra serie de estados de conciencia (*mi desconocimiento, la soledad*) que escapan al lugar y al instante, que arrastran la imaginación hacia oscuras visiones de desamparo y de muerte.

Usando una especie de arte combinatoria, el lector entonces visualiza una experiencia incompleta, abierta, que él, por su cuenta, debe completar por medio de las posibilidades combinatorias que los continuos serializados le ponen en su mano. El lector es entonces el „co-autor“ de Borges y sólo entonces tiene sentido en profundidad la frase tan socorrida que dice que Borges es un escritor para escritores.

COSTA DU RELS — LA FUNCIÓN TELEÓLOGICA DE LAS PERSONIFICACIONES

I · LA PREOCUPACIÓN FUNDAMENTAL

21 de diciembre de 1953. La jerarquía eclesiástica de Francia ha ordenado el cese de las actividades de los sacerdotes-obreros. A las esperanzas del primer momento, suceden ahora las frustraciones. Algunos sacerdotes se niegan a acatar la orden y renuncian a la Iglesia. La situación engendra una polémica. Y la polémica, a su vez, engendra la obra que ahora nos proponemos estudiar: *Los estandartes del rey*.

Costa du Rels ya gozaba en ese momento de una gran fama literaria. Había ganado el Premio Rivarol de 1953 por su libro *Los cruzados de la alta mar*, donde rememoraba sus afectos hacia un hijo que murió, por amor a Francia, en los momentos en que se aprestaba a enrolarse en las tropas de De Gaulle a fines de la Segunda Guerra Mundial.

Fué precisamente la muerte de su hijo — una muerte en apariencia casual — la que impulsó a Costa du Rels a reflexionar sobre el tema de la perennidad. Hablo de 1944. Treinta años más tarde — cuando volví a encontrarme con él en París — este tema continuaba candente. Me habló de un ensayo que escribía comparando los suicidios de Torres Bodet y Henri de Montherlant. „Yo discutí mucho con Montherlant — me confesó — para tratarlo de convencer que la vida no termina en la tumba“.

Por otra parte, esta misma preocupación se refleja también en *Los estandartes del rey*. Allí el *Mensajero* representa la jerarquía eclesiástica y con ella la perennidad de la Iglesia. *Luc*, el sacerdote disidente que se niega a obedecer a la jerarquía, que decide continuar la lucha al lado de los obreros, representa las contingencias de lo concreto y el impulso vital que siente lo concreto hacia la libertad. *Jean-Pierre*, en cambio, reproduce por analogía las mismas dudas que Costa du Rels ha sufrido en su vida: es el sacerdote que siente la fascinación de lo concreto, el mundo maravilloso de la lucha, el esplendor de la libertad, pero que, en última instancia, reconoce el valor de lo perenne y se somete a él. En este sentido, en la obra se entrelazan la realidad histórica con momentos de la autobiografía del autor.

Para una mejor apreciación de este primer enfoque de la obra, podríamos agregar algunos personajes secundarios que completan este cuadro. *Martine* es la mujer obrera anónima que intenta realizar su pequeño destino y su modesta vida sexual en medio de la explotación del trabajo. *Philippon*, el obrero que sólo conoce la lucha milenaria de su clase y el sufrimiento aparejado a esta lucha. La *Mère Moreau*, personaje accidental, es el prototipo de la portera prejuiciosa que debe tratar con proletarios que viven en su casa.

II · EL MUNDO INTERIOR DE LA OBRA

Con estas breves indicaciones podemos ahora emprender nuestro viaje hacia los estratos más profundos de la obra para así desentrañar su sentido.

En el *Mensajero* se simboliza la perennidad de la Iglesia, el peso de la tradición milenaria que se proyecta hacia el futuro y que transfigura el futuro en eternidad, cumpliéndose así el advenimiento de un nuevo cielo y una nueva tierra, como pretendía San Pablo.

Luc, en cambio, es el sacerdote que siente el misterio de la Encarnación en el instante concreto. Para él, Cristo es Dios en el orden de lo instantáneo, en el orden del aquí y del ahora.

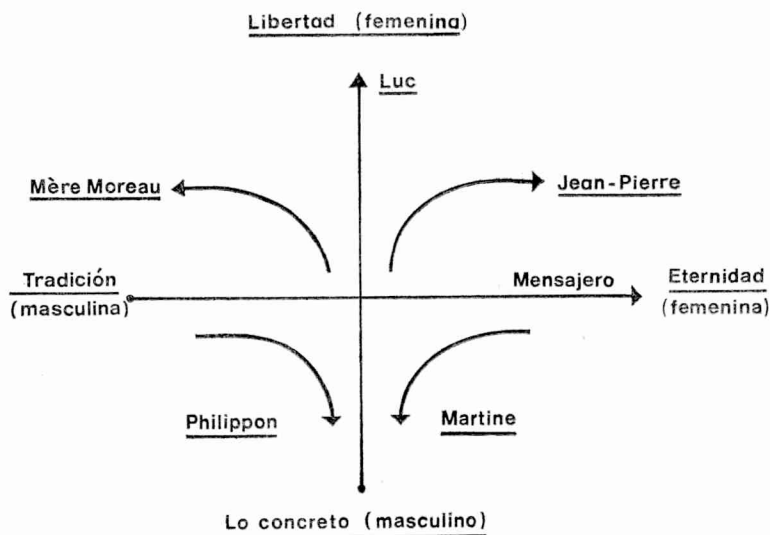
La confrontación de estos dos personajes constituye, pues, el momento crucial de la obra, crucial en el sentido literal de „cruz“ como veremos enseguida. Ha sido éste el pasaje que más ha preocupado a Costa du Rels, pues, aparte de colocarlo en el Acto I (pag. 75 de la edición francesa de Plon, Paris, 1956), lo comenta extensamente en el epílogo (p. 161).

Sintetizando los pensamientos de estos dos personajes, podríamos decir que el *Mensajero* desarrolla su pensamiento de manera „horizontal“: la Iglesia debe siempre conservar un nivel invariable que es algo así como una línea recta que va desde una tradición milenaria paternalista fijada por la Biblia hasta una eternidad en donde culminan los tiempos. Esta línea representa, en esencia, la unidad fundamental e indivisible de la Iglesia, en donde su eternidad se manifiesta en su carácter „femenino“ triunfante: la Iglesia es la „esposa“ de Cristo y la „madre“ de los cristianos. Es la „mediadora“ que permite que la energía divina entre en el alma del cristiano. Así como la Virgen María engendra a Cristo, analógicamente la Iglesia engendra al cristiano. Repito: se trata de una línea de pensamiento que va desde la tradición fijada por lo masculino (la caricatura de esta tradición es el odio que la Iglesia

ha profesado siempre a las mujeres;) hasta una eternidad fijada por la sublimación y la espiritualización de lo femenino.

Pero también el pensamiento de *Luc* se mueve entre dos opuestos. Recordemos sus grandes afirmaciones: „En esta nueva cruzada — (la de los sacerdotes-obreros) — somos revolucionarios“ (p. 14). „El sacerdote es hombre de sacrificios. Sacrifica tú el oficio (el de sacerdote) y salva la fe“ (p. 15). Y refiriéndose a su placer de navegar en barcasas que lentamente lo llevan por los canales hasta alcanzar la inmensidad del mar, dice: „Para mí la alta mar es la libertad“ (p. 17). Vale decir: su pensamiento va desde lo concreto, desde la labor asfixiante de la fábrica, desde el sacrificio cotidiano impuesto por una sociedad capitalista corrompida creada por hombres (p. 62), hasta la culminación de la libertad simbolizada por el mar. Para *Luc* *la Iglesia es la libertad*, pues la libertad es femenina, es la creadora del espíritu. El pensamiento de *Luc* es „ascendente“, se dirige hacia las alturas inmensas de la libertad.

El pensamiento de ambos personajes se cruza y entonces la obra se estructura según el siguiente esquema:



Hasta aquí hemos hablado sólo de dos personajes. Tendríamos ahora que referirnos a los cuatro restantes para así explicar el sentido total de este esquema.

Jean-Pierre es el sacerdote que también ha abrazado la causa de la lucha por lo concreto. Pero su alma es agitada por la duda. En vez de continuar su marcha hacia la libertad junto a *Luc*, cede ante las amonestaciones del *Mensajero* y toma finalmente la ruta de éste último. En el esquema aparece ejecutando su movimiento evolutivo, primero en la misma dirección que *Luc* y, más tarde, torciéndola hacia el camino del *Mensajero*.

Philippon es el obrero que sólo ha conocido la dureza del trabajo impuesta desde los tiempos inmemoriales del patriarcado. Está fatalmente condenado a moverse desde esa tradición y es atraído por la fuerza irresistible de lo concreto, de la labor cotidiana de la fábrica. En el esquema, parte del mismo punto que el *Mensajero*, pero en vez de seguir su ruta se desvía hacia lo concreto.

Martine sale del fondo primordial de la feminidad, de la feminidad sellada por la tradición que es la feminidad que ha imperado hasta ahora, y, como *Philippon*, también es atraída irresistiblemente por la dureza de lo concreto, de lo cotidiano. Se mueve en sentido opuesto al *Mensajero* pero desvía su ruta hacia lo concreto.

Siendo la tradición y lo concreto de signo masculino, pues son modos de existencia que pertenecen a una sociedad creada por hombres y para hombres y discriminatoria en relación a las mujeres, resulta curioso constatar en nuestro esquema que *Philippon* se mueve entre dos polos masculinos, mientras que *Martine* va de un polo femenino a uno masculino.

Por último, la *Mère Moreau* es el tipo de la portera afincada en sus prejuicios estúpidos. Es una mujer (mujer?) que se sumerge en lo más superficial de lo concreto, procurando siempre alejarse de él, pero sin atreverse, como *Luc*, a lanzar su vuelo hacia las alturas de la libertad. Siente, en cambio, la atracción de la tradición fijada por hombres, los mismos hombres que han deformado su naturaleza femenina.

Este mismo esquema aparece simbolizado vagamente al finalizar la obra, cuando cae el telón en el Acto III, en el momento en que las llamas de la fundición del acero dibujan una cruz en el cielo.

En nuestro esquema las flechas indican los diversos movimientos de los personajes. Y podríamos decir entonces que este esquema resume gráficamente la crisis del catolicismo.

En efecto, la Iglesia católica — y esto se aprecia muy claramente en la obra de Costa du Rels — no ha podido conciliar la eternidad

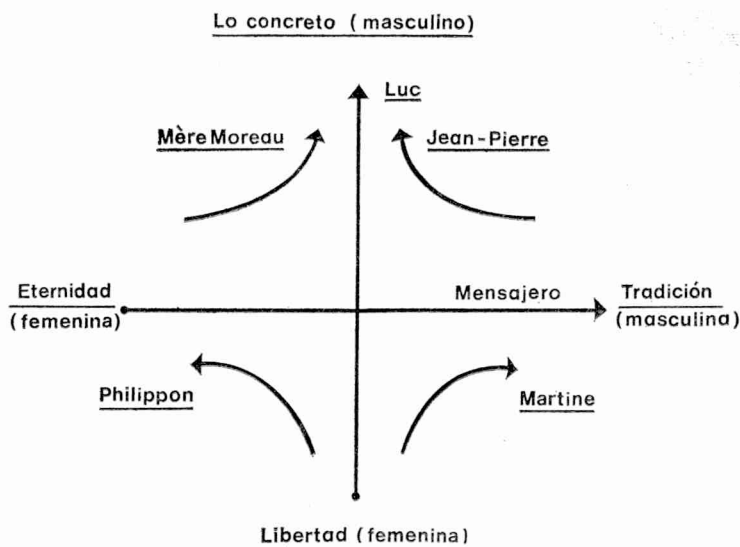
femenina con la libertad. Tampoco ha podido conciliar la tradición con la problemática del trabajo concreto. (Por esto en nuestro esquema aparecen dos polos femeninos y dos masculinos.) Tomemos un ejemplo: La Virgen María es una deformación asexual del arquetipo de Isis que, por milenios, imperó en la psique de la antigüedad. El culto de la Magna Mater ha perdido así su relación con las energías de la libido. Esto naturalmente se agrava todavía con el chauvinismo masculino que la Iglesia ha preconizado desde su fundación. Pero la Iglesia tampoco ha podido conciliar la tradición con lo concreto, con el instante de la vida, punto en el cual las religiones antiguas le llevaban gran ventaja. En la mente antigua, la divinidad se manifestaba en forma múltiple en cada acción concreta del ser humano. Para el antiguo, la moral pertenecía fundamentalmente al dominio social y no al religioso. Ocasionalmente ambos dominios se compenetraban, pero no se invadían y menos aún se fusionaban. El cristianismo, en su afán de conquistar el poder político y mantenerse junto a los dominadores, fusionó ambas esferas. La moral se convirtió así en un arma mágica de dominación, donde siempre los dominados se sentían culpables. Hoy día este juego ha terminado y la aventura de los sacerdotes-obreros de Francia fué, sin duda, el primer paso hacia una revisión total de la política de la Iglesia.

III · EPÍLOGO SOBRE LA VALIDEZ ACTUAL DE ESTA PROBLEMÁTICA

Veinte años más tarde, nos preguntamos por la validez actual que podría tener la problemática planteada en la obra de Costa du Rels. Si, haciendo abstracción de los personajes, ponemos nuestros ojos sobre el esquema expuesto más arriba, veremos que, salvo la variación de la liberación de la mujer que recién empieza, todos los restantes factores conservan, en cierto modo, su validez. La Iglesia ha comenzado a cambiar muy lentamente. Algunos hechos fueron incluso vaticinados en la obra de Costa du Rels: por ejemplo, la misa dicha en francés, que en la obra aparece como algo insólito, es ahora un lugar común. Pero dentro de la Iglesia se observa todavía una marcada tendencia a persistir en los modos de pensamiento que Costa du Rels pone en boca del *Mensajero*.

Alguien se preguntará, sin duda, cuál podría ser la solución de esta crisis del catolicismo.

Creo que no hay solución en el sentido estricto de la palabra. Hoy día no es posible hablar de una religión única y verdadera. Ni siquiera las grandes figuras de la teología cristiana abrigan esta esperanza. Pero sí creo que hay una esperanza de renacimiento para la experiencia religiosa en general. Esa esperanza se observaría claramente si hacemos rotar nuestro esquema en 180 grados y cambiamos la dirección de los movimientos evolutivos de nuestros personajes. Entonces aparecería así:



Lo que, en esencia, significa lo siguiente:

La eternidad mostrada a través de la experiencia religiosa de lo femenino cósmico (antiguo culto de la Magna Mater) debería fecundar y hacer dinámica a la tradición. Tendríamos así una vida religiosa sin prejuicios morales y sin discriminaciones, pues lo femenino es lo envolvente que nos coloca a todos dentro de la misma matriz. El *Mensajero* debería ser el intérprete de la Magna Mater.

El sacerdote (*Luc*) que lucha en favor de su prójimo, debería estar inmerso en la libertad y desde esa libertad, aproximarse a lo concreto.

El sacerdote que estuviera poseído por sus dudas (*Jean-Pierre*) debería beber las aguas de esta tradición dinámica y superar su crisis de conciencia llevando estas aguas vivas hacia las formas enfermas de lo concreto.

La mujer trabajadora (*Martine*) debería también estar inmersa en la libertad y con su liberación, vivificar la tradición.

El trabajador (*Philippon*) debería mantenerse entre dos polos femeninos: entre la libertad y la eternidad. El hombre que es, por naturaleza, analítico, fragmentador racionalista de la realidad, debería hallar su plenitud en las formas de vida totalizante de lo femenino que actuaría, en este caso, como mecanismo compensatorio en la integración de su personalidad.

Por último, la mujer anónima moldeada por lo prejuicios de una sociedad masculina (*Mère Moreau*) debería integrar su personalidad llevando las aguas vivificantes de la Magna Mater hacia las formas endurecidas de lo concreto que se muestran en la vida cotidiana.

Los personajes se complementarían y sus funciones tenderían a formar un edificio armónico donde no habría diferencia entre erotismo y religiosidad, entre sacerdocio y trabajo, entre historia y eternidad.

En Borges era el lector quien, en última instancia, debía cooperar en la reconstrucción de una personificación desmembrada. El lector era „co-autor“ en el sentido de resucitar (palingenesia) los sentimientos de espacio, tiempo y conciencia que el mismo Borges se había encargado de fragmentar.

En Costa du Rels, en cambio, el lector siente la tentación de cambiar el orden de las personificaciones (eternidad, tradición, libertad) que aquí actúan como centros gravitatorios destinados a estructurar la acción de los personajes.

Es curioso, pues, constatar que aún queda latente entre nosotros esa vieja tradición hispánica que impulsaba al pueblo a entrar a saco en la obra literaria y modificarla a su antojo.

CONCLUSIÓN Y ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

Partiendo del esquema más sencillo que presenta la distribución de energía psíquica en la experiencia religiosa ordinaria (p. 17), hemos visto cómo dicho esquema va sufriendo transformaciones al pasar a través de cinco escritores hispánicos.

Primero observamos cómo la personificación de los sentimientos puede crear un universo poético especial, dotado de leyes propias. Parece un universo donde la energía psíquica se reconcentrara sobre sí misma. Tal es el caso de Alí Lameda.

Más adelante, vemos que en Unamuno nuestro esquema sufre una primera transformación. Unamuno da gran autonomía a la personificación del sentimiento y así se cambia el centro de gravedad del esquema inicial, pasando del nivel (A) al nivel (B).

Luego, en Vicente Huidobro, nuestro esquema puede ser aplicado normalmente, pero teniendo en cuenta una reserva: que aquí las personificaciones no serían propiamente proyecciones de la psique, sino que, al revés, la psique del poeta, su conciencia creadora, sería producida por la interacción de dichas personificaciones. Se daría así en Huidobro un proceso semejante al que acontece en el pensamiento de Plotino: la vida espiritual se va concretando a través de hipóstasis descendentes, empezando por la más alta, por Lo Uno (Matriz Primordial en Huidobro), y terminando por la más baja, por el mundo sensible (La poetización de la realidad en Huidobro).

Pero en Borges ya no es posible aplicar nuestro esquema. Borges presenta un mundo pulverizado, fragmentado hasta el infinito. La personificación como tal, siendo un fenómeno totalizante, no tendría cabida en ese mundo. Sin embargo, al final de cuentas, la personificación logra subsistir: el sentimiento del tiempo personificado en la experiencia del instante, tiene la capacidad interna de „re-aparecer“ después de una muerte transitoria.

Costa du Rels presenta, en cambio, un mundo de personificaciones bien ordenadas. Pero en este mundo las personificaciones no se interrelacionan según nuestro esquema. Más bien se mantienen separadas, como Estrellas Polares que muestran el camino al viajero que se extravió en la larga noche del destino.

De este modo, hemos recorrido un largo sendero que va desde un sistema de personificaciones sumamente unitivo, denso y coherente (Lamedá) hasta un sistema muy abierto, casi sideral, que muestra las personificaciones como estrellas lejanas (Costa du Rels).

En resumen. Estos cinco escritores han sido colocados así en un orden lógico que comienza por la mayor densidad de las personificaciones (Lamedá, Unamuno). Prosigue por una etapa donde las personificaciones se unifican en un sistema muy coherente que recuerda el orden neoplatónico (Huidobro). Y termina por una etapa donde las personificaciones muestran una tendencia a disgregarse o a aislarse (Borges, Costa du Rels).

He aquí la realidad interior mostrada en este ensayo. Se trata de una problemática: no se dan soluciones. Modestamente, se trata de mostrar una serie de fotografías tomadas en las profundidades submarinas del alma e interpretarlas de manera provisoria. No se puede ni conviene hacer otra cosa. Es peligroso descender a esas profundidades submarinas. Uno tiene entonces la impresión de vivir en un mundo situado fuera del tiempo. Allí las imágenes se vuelven radiantes y parecen tener la consistencia de un cristal flexible. Es un mundo fascinante que invita a gozar del reposo eterno, a no volver a la superficie. No es extraño que un hombre tan astuto como Ulises lo haya cruzado, ensordeciendo a sus compañeros y amarrándose él mismo al mástil de su nave.

Pero, volviendo a la superficie, convendría recordar algunas obras y autores muy conocidos que pueden ser útiles en este tipo de investigación.

El Modernismo en Hispanoamérica y la generación del 98 en España fueron los iniciadores de esta exploración de la identidad cultural.

En España, el *Idearium español* de Ganivet, *En torno al casticismo*, y, *Vida de Don Quijote y Sancho*, de Unamuno, primero. *España en su historia* de Américo Castro, *Ingleses, franceses y españoles* de Salvador de Madariaga, más tarde, contienen valiosas sugerencias en este sentido. A veces los sudamericanos, como Agustín Basave en su *Filosofía del Quijote*, contribuyen en esta línea.

En Hispanoamérica, a comienzos del siglo XX, se procede en esta misma dirección. Con inspiración positivista como *Nuestra América* de Carlos Octavio Bunge (prólogo de Rafael Altamira, 1903), *Pueblo enfermo. Contribución a la psicología de los pueblos hispano-americanos* de Alcides Arguedas (prólogo de Ramiro de Maeztu,

1909), o *Les démocraties latines de l'Amérique* de Francisco García Calderón (prólogo de Raymond Poincaré, 1912). O con inspiración espiritualista como *Ariel* de José Enrique Rodó, o los clásicos libros de Ricardo Rojas. Desde luego, todas estas obras son, en un sentido u otro, herederas de las grandes preocupaciones espirituales de los maestros del XIX, como Sarmiento, Montalvo, Martí o Darío. Anteriores o a veces coincidentes con este periodo son las obras de Gabriel René Moreno, José Toribio Medina o Vicente Quesada, dedicadas a suministrar las fuentes históricas de esta interpretación.

La búsqueda de la identidad cultural del hombre hispanoamericano adquiere relieve, sin embargo, en la gran narrativa del siglo XX iniciada por Horacio Quiroga, José E. Rivera o Rómulo Gallegos. Las novelas de éste último (*Doña Bárbara*, *Cantaclaro*, y, *Canaima*) constituyen un magnífico mural en donde se despliegan las vivencias fundamentales del alma sudamericana. De este mundo fascinante y casi mágico de la narrativa, emerge el famoso libro de Hermann Keyserling: *Meditaciones sudamericanas* (1931), como él mismo lo reconoce a juzgar por sus citas de autores. Aquí el hombre es visualizado a nivel del inconsciente colectivo, en sus profundos instintos de la tierra y la sangre, del miedo y del eros. La obra de Keyserling produjo una reacción espectacular. A veces una reacción grotesca, como puede apreciarse en el libro *El viajero y una de sus sombras: Keyserling en mis memorias* (1951) de Victoria Ocampo. De allí derivan libros tan importantes como *El perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos, o *Historia de una pasión argentina* de Eduardo Mallea.

Sin temor a exagerar, se puede decir que la más interesante discusión de la identidad cultural de Hispanoamérica se centra alrededor de los años de la Segunda Guerra. El clima ya estaba preparado. La catástrofe de la Primera Guerra, la revolución rusa y la revolución mexicana, por un lado, y autores mal leídos y peor entendidos como Oswald Spengler, por otro, ayudaron directa o indirectamente a producir este clima espiritual. Se llegó a pensar que Hispanoamérica sería la cuna de una nueva civilización. Este fué el optimismo presentado por *La raza cósmica* de José Vasconcelos. Esa fué la época de Alberto Zum Felde, Martínez Estrada, Luis Alberto Sánchez, Guillermo Francovich, Alfonso Reyes, Haya de la Torre, Waldo Frank, Mariano Picón Salas, o Caballero Calderón, para citar al azar algunas de sus cumbres. Como ejemplo, recordemos un título sintomático de ese momento: *Descontento creador. Afirmación de una conciencia argentina* (1943) de Romualdo Brughetti.

El momento siguiente es de síntesis, como puede verse, por ejemplo, en la „Colección México y lo mexicano“ iniciada por la Editora Porrúa y Obregón. *Análisis del ser del mexicano* de Emilio Uranga, es un título que revela las intenciones de dicha Colección. Es ahora Leopoldo Zea quien hereda las reflexiones iniciadas por Ramos y Vasconcelos. Reflexiones que van a culminar más tarde en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. De 1959 es el libro de Victoria Caturla Brú: *¿Cuáles son los grandes temas de la filosofía latinoamericana?* que intenta dar una visión de conjunto de esta nueva conciencia de identidad cultural.

La revolución cubana de 1959 y los acontecimientos universitarios de 1968 han traído consigo la politización y militancia de los medios intelectuales, con lo cual ha disminuído el interés por el ensayo interpretativo de la identidad cultural. Algunos grandes novelistas como Carlos Fuentes, Miguel Angel Asturias, José Lezama Lima, o Alejo Carpentier, han tratado de reavivar este interés, con un éxito muy discutible. Lo cierto es que en el momento actual hay necesidades más imperiosas que los análisis introspectivos. En todo caso, el lector podrá apreciar la situación actual del problema en alguna de las antologías al uso: por ejemplo, la de Carlos Ripoll para el ensayo y la de Juan Loveluck para la novela.

INDICE DE NOMBRES

- Alexander, Samuel 39, 46
 Alonso, Amado 20
 Altamira, Rafael 62
 Arenas, Braulio 41
 Arguedas, Alcides 62
 Aristóteles 48
 Arlt, Roberto 13
 Asturias, M. A. 64
- Balbuena, B. de 19
 Basave, Agustín 62
 Bergson, H. 39
 Borges, J. L. 18, 33, 48—53, 60, 61,
 62
 Brughetti, R. 63
 Bunge, Carlos O. 62
 Buridan 33
- Caballero Calderón, Eduardo 63
 Carpentier, Alejo 64
 Castro, Américo 62
 Caturla Brú, Victoria 64
 Costa du Rels, Adolfo 18, 54—60,
 61, 62
 Chazal, Thomas 44
- Darío, Rubén 35, 36, 42, 63
 Descartes 27
 De Gaulle, Ch. 54
 Díaz-Plaja, Fernando 13
- Empédocles 22
 Ercilla 19
- Ferrater Mora, J. 30
 Francovich, G. 63
 Frank, Waldo 63
 Freud 37
 Fuentes, Carlos 64
- Gallegos, Rómulo 7, 15, 63
 Ganivet, Angel 62
- García Calderón, F. 15, 63
 García Márquez, G. 15
 García Morente, M. 13
 Goldman, L. 9
 Gracián, Baltasar 28
 Güiraldes, Ricardo 15
- Haya de la Torre, V. M. 63
 Hegel 29
 Heráclito 29
 Hesiodo 42
 Hojeda, Diego de 19
 Huidobro, Vicente 16, 18, 35—47,
 61, 62
- Iberico, Mariano 14
- Jung, C. G. 7, 15, 18
- Kant 49, 50, 51
 Keyserling, Hermann 14, 63
- Lamedá, Alí 10, 18, 19—26, 61, 62
 Lezama Lima, J. 64
 Lizardi, Fernández de 12
 Loveluck, Juan 64
 Lukacs, G. 9
- Madariaga, Salvador de 62
 Maeztu, Ramiro de 62
 Mallea, Eduardo 63
 Martí, José 63
 Martínez Estrada, E. 63
 Medina, José Toribio 63
 Meyer, François 29, 34
 Montalvo, Juan 63
 Montherlant, H. de 54
 Moreno, Gabriel R. 63
- Neruda, Pablo 20
- Ocampo, Victoria 63

Paz, Octavio 14, 64
Picón Salas, Mariano 63
Plotino 61
Plutarco 28
Poincaré, Raymond 63
Pollock, Jackson 20

Quesada, Vicente G. 63
Quiroga, Horacio 63

Ramos, Samuel 14, 63, 64
Renouvier, Ch. 43
Reyes, Alfonso 63
Ricard, Robert 7
Ripoll, Carlos 64
Rivera, José E. 9, 63
Rodó, José Enrique 63
Romero, José Rubén 12
Rojas, Ricardo 63

Sábato, Ernesto 13
San Pablo 55

Sánchez, Luis Alberto 63
Santa Rosa de Lima 7, 14, 25, 49
Santa Teresa de Avila 49
Sarmiento, Domingo F. 15, 63
Sénancour, E. de 34
Silva, José Asunción 7
Spengler, Oswald 63
Spinoza 37

Teilhard de Chardin 39
Thales de Mileto 22
Torres Bodet, Jaime 54

Unamuno, Miguel de 16, 18, 27—34,
46, 47, 61, 62
Uranga, Emilio 64

Vasconcelos, José 63, 64

Zea, Leopoldo 64
Zenón de Elea 49
Zum Felde, Alberto 63

CONTENIDO

PREFACIO	7
PERSONIFICACIÓN DE LOS SENTIMIENTOS	9
Algunos ejemplos de personificación de sentimientos	11
Hacia un sistema de relación de los sentimientos personificados	15
 ALÍ LAMEDA — UN MUNDO DE SENTIMIENTOS PERSONIFICADOS	 19
I. Un poeta americano	19
II. Hacia una clave del mundo poético	20
III. La cosmología mítica	22
IV. El tiempo primordial y el mesianismo de la temporalidad	24
 MIGUEL DE UNAMUNO — EL PROCESO DIALÉCTICO DE LA PERSONIFICACIÓN	 27
I. La estructura binaria	27
II. Lo binario en Unamuno	29
 VICENTE HUIDOBRO — LAS PERSONIFICACIONES GENERAN LA CONCIENCIA CREADORA DEL POETA	 35
I. Las grandes concepciones de la época	35
1. Modernismo	35
2. Psicoanálisis	37
3. La evolución creadora	39

II. El poema creado	40
III. Los supuestos del acto creador	45
 JORGE LUIS BORGES — LA PALINGENESIA DE UNA PERSONIFICACIÓN DESMEMBRADA	48
I. La galería de espejos negros	48
II. Las aporías de la serie infinita	49
III. El continuo de conciencia	50
 COSTA DU RELS — LA FUNCIÓN TELEOLÓGICA DE LAS PERSONIFICACIONES	54
I. La preocupación fundamental	54
II. El mundo interior de la obra	55
III. Epílogo sobre la validez actual de esta problemática	58
 CONCLUSIÓN Y ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA	61
 Índice de nombres	65

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Veröffentlichungen des Ibero-Amerikanischen Instituts

Preußischer Kulturbesitz

Herausgegeben von Wilhelm Stegmann

- Band 1 Max Uhle
 Wesen und Ordnung der altperuanischen Kulturen
 Aus dem Nachlaß herausgegeben von Gerdt Kutscher
 132 Seiten, 2 Tafeln, 7 Abbildungen
- Band 2 Hans Horkheimer
 Nahrung und Nahrungsgewinnung im vorspanischen Peru
 160 Seiten, 8 Tafeln, 7 Abbildungen
- Band 3 Miguel de Ferdinandy
 En torno al pensar mítico
 Nueve variaciones sobre el tema del mito en folklore, arte, poesía e historia
 260 Seiten (vergriffen)
- Band 4 Peter A. Schmitt
 Paraguay und Europa
 Die diplomatischen Beziehungen unter Carlos Antonio López und
 Francisco Solano López 1841—1870
 368 Seiten
- Band 5 Rudolf Geske
 Góngoras Warnrede im Zeichen der Hekate
 Ein Deutungsversuch zu den Versen 366—502 der Soledad Primera
 136 Seiten
- Band 6 Cary Hector
 Der Staatsstreich als Mittel der politischen Entwicklung in Südamerika
 226 Seiten
- Band 7 Fritz Hoppe
 Portugiesisch-Ostafrika in der Zeit des Marquês de Pombal (1750-1777)
 360 Seiten

- Band 8 Juan Carlos Agulla
Soziale Strukturen und soziale Wandlungen in Argentinien
278 Seiten
- Band 9 Friedel Maurer-Rothenberger
Die Mitteilungen des Guzmán de Alfarache
132 Seiten
- Band 10 Georg Thomas
Die portugiesische Indianerpolitik in Brasilien 1500–1640
244 Seiten
- Band 11 Ulrich Fleischmann
Ideologie und Wirklichkeit in der Literatur Haitis
312 Seiten
- Band 12 Ronald Daus
Der epische Zyklus der Cangaceiros in der Volkspoesie Nordostbrasilens
156 Seiten
- Band 13 Martin Gerbert
Religionen in Brasilien
128 Seiten
- Band 14 Käte Harms-Baltzer
Die Nationalisierung der deutschen Einwanderer und ihrer Nachkommen in Brasilien als Problem der deutsch-brasilianischen Beziehungen
248 Seiten
- Band 15 Thomas Baecker
Die deutsche Mexikopolitik 1913/1914
352 Seiten
- Band 16 Klaus Rother
Wirtschaft und Berufserziehung in Venezuela
200 Seiten

- Band 17 Gustav Siebenmann
Die neuere Literatur Lateinamerikas und ihre Rezeption im
deutschen Sprachraum
96 Seiten
- Band 18 Reinhard Peterwerth
Das Vertragswerk des Zentralamerikanischen Gemeinsamen Marktes
142 Seiten
- Band 19 Armando Abad Franco
Parteiensystem und Oligarchie in Ecuador
292 Seiten
- Band 20 Renate García y Más
Die Biblioteca Nacional in Madrid
120 Seiten, 2 Abbildungen
- Band 21 Konrad Tyrakowski
Ländliche Siedlungen im Becken von Puebla-Tlaxcala (Mexiko)
und ihre Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert
120 Seiten, 12 Seiten Abbildungen, 5 Karten
- Band 22 Waldo Ross
Problemática de la literatura hispanoamericana
72 Seiten

no se dan soluciones. Modestamente, se trata de mostrar una serie de fotografías tomadas en las profundidades submarinas del alma e interpretarlas de manera provisoria. No se puede ni conviene hacer otra cosa. Es peligroso descender a esas profundidades submarinas. Uno tiene entonces la impresión de vivir en un mundo situado fuera del tiempo. Allí las imágenes se vuelven radiantes y parecen tener la consistencia de un cristal flexible. Es un mundo fascinante que invita a gozar del reposo eterno, a no volver a la superficie. No es extraño que un hombre tan astuto como Ulises lo haya cruzado, ensordeciendo a sus compañeros y amarrándose él mismo al mástil de su nave.“

